LOGOS

Internationale Zeitschrift
für
Philosophie der Kultur

Unter Mitwirkung von

Rudolf Eucken, Otto von Gierke, Edmund Husserl, Friedrich Meinecke, Heinrich Rickert, Georg Simmel, Ernst Troeltsch, Max Weber, Wilhelm Windelband, Heinrich Wölfflin

herausgegeben von

Richard Kroner und Georg Mehlis

Band V. 1914. Heft 1.





Tübingen
Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
1914

Abonnementspreis für jeden Band M. 10.—, Einzelpreis eines Heftes M. 4.50.

Inhalt des ersten Heftes.

Organisation: Der »Logos« wird von einer internationalen Kommission geleitet, die sich in nationale Redaktionen gliedert. Neben der deutschen Ausgabe erscheint vorläufig eine

russische Ausgabe,

die von S. Hessen, B. Jakowenko, E. Mettner und F. Steppuhn herausgegeben wird und eine

italienische Ausgabe

unter der Redaktion von B. Varisco und A. Bonucci.

Anfragen und Beiträge für den deutschen »Logos« sind zu richten an Herrn Privatdozent Dr. Georg Mehlis, Freiburg i. B., Bayernstr. 6.

Rembrandtstudie.

Von

Georg Simmel (Straßburg).

Die Rembrandtsche Gestaltung der Ausdrucksbewegung wird an seinen Handzeichnungen und den skizzenhaft-linearen Radierungen deutlicher als an den Gemälden. Wie diese Bewegungen bei der Mehrzahl der Maler dastehen, scheint es, als hätte der Künstler in der Phantasie oder am Modell gesehen, wie diese bestimmte Bewegung aussieht, und hätte nach diesem fertigen, zu der Vollendung seiner Oberfläche gelangten Phänomen das Bild, realistisch oder nicht, gestaltet. Bei Rembrandt aber scheint der Bewegungsimpuls, wie er von seinem Wurzelpunkt her mit seelischer Bedeutung geladen oder von ihr geführt ist, zu grunde zu liegen, und aus diesem Keim, dieser gesammelten Potentialität des Ganzen und seines Sinnes entwickelt sich die Zeichnung Teil für Teil, wie sich entsprechend auch die Bewegung in der Wirklichkeit entfaltet. Der Ausgangspunkt oder das Fundament der Darstellung ist bei ihm nicht das gleichsam von außen gesehene Bild des Momentes, in dem die Bewegung auf ihrem darzustellenden Höhepunkt angelangt ist; sondern es ist von vornherein die wie in eine Einheit zusammengefaßte Dynamik des ganzen Aktes in ihm. Das Ganze des expressiven Sinnes, den die Bewegung hat, liegt deshalb schon in dem allerersten Strich; mit der Schauung oder dem Gefühl, das das Seelische und das Aeußerliche der Bewegung als eines und dasselbe enthält, ist dieser Strich schon angefüllt. Daher wird es begreiflich, daß Gestalten, von denen nur ein Minimum von Strichen, man möchte sagen: fast gar nichts auf dem Papier steht, dennoch eine absolut unzweideutige Haltung und Bewegung und ebendamit ihre seelische Zuständlichkeit und Intention mit voller Tiefe und Ueberzeugungskraft vortragen. Wo die Bewegung auf das Definitivum ihrer Darstellung hin gesehen ist, in der Ausgedehntheit ihres Erscheinungsmomentes, da bedarf es, damit sie zu ihrem vollständigen

Ausdrucke komme, prinzipiell einer Vollständigkeit der Erscheinung. Hier aber ist es, als wenn ein Mensch einen tiefsten Affekt, der ihn ganz durchschüttert, aussprechen will: er braucht gar nicht den ganzen Satz zu sagen, der den Inhalt seiner Bewegtheit logisch ausbreitet, da doch schon am ersten Worte der Stimmklang alles offenbart.

Natürlich ist damit kein vermittlungsloser Unterschied gegen alle anderen Künstler gemeint. Es handelt sich um die Differenz von Prinzipien, die als Prinzipien freilich polar entgegengesetzt sind, zwischen denen aber die empirischen Erscheinungen eine Stufenreihe größeren oder geringeren Teilhabens an beiden darstellen. Das ist um so ersichtlicher, als die Ausdrucksbewegungen bei dem jüngeren Rembrandt selbst von der bloßen Außensicht ausgehen. Wie sich z. B. in dem Raub der Europa von 1632 oder dem wenig späteren Mene Tekel, oder dem Ungläubigen Thomas die Gestalten bewegen, das ist ausschließlich das fixierte Phänomen eines Bewegungsmomentes. Dann setzt, etwa mit der Berliner Täuferpredigt, die von innen her innervierte, in der letzten seelischen Schicht vorbereitete Bewegung ein, die, mit allerhand Schwankungen noch in den vierziger, ja fünfziger Jahren, schließlich seinen Bildern einen mit nichts anderem vergleichlichen Charakter gibt.

Vielleicht erklärt sich hiermit — zum Teil — die Tiefe der Lebenssymbolik, die wir an Rembrandt empfinden. Die praktischen Notwendigkeiten und die Differenziertheit unserer aufnehmenden und verarbeitenden Kräfte lassen uns selten das Leben in seiner Einheit und Ganzheit, sondern vielmehr seine einzelnen Inhalte, Schicksale, Zuspitzungen empfinden. Insoweit wir das Leben als kontinuierlichen Prozeß, als unsere Daseinstotalität denken oder fühlen, erscheint es deshalb wie in einer Absonderung von jedem jener einzelnen Momente als solchen, oder, anders ausgedrückt, als wäre es aus den letzteren, in deren jedem ein Stück und Teil von ihm ist, zusammengesetzt. Dies ist dadurch möglich, daß unser Leben die Form eines mit wechselnden Inhalten ablaufenden Prozesses hat, die Inhalte aber, außer daß sie in der Lebensreihe stehen, auch noch in allerhand andere: logische, ideelle, sachliche Reihen eingeordnet werden können. Ein angeschauter Gegenstand z. B. ist nicht nur ein Akt des Vorstellens, sondern er steht in einem System physikalischer Erkenntnis, ein Willensentschluß ist nicht nur ein inneres Tun, sondern er repräsentiert einen bestimmten Grad in der Skala objektiver sittlicher Werte, eine Ehe ist nicht nur das Erlebnis der beiden Subjekte, sondern ein Element einer historisch-sozialen Struktur. Indem diese gesondert akzentuierten Inhaltlichkeiten nun aber doch wieder-

um als »das Leben« gelten, scheint dieses eine Aneinanderreihung ihrer zu sein, der funktionelle Verlauf des Ganzen wird zwar irgendwie als eine Einheit empfunden, aber damit stellt man ihn in eine gewisse Absonderung von jenen partikularen Abschnitten; sieht man das Leben von diesen her an, so scheint es, als ob sie seinen Charakter und seine Dynamik pro rata unter sich aufgeteilt hätten. Nun glaube ich aber noch an eine andere mögliche Betrachtungsweise des Lebens, die das Ganze und die Teile nicht derart — wenn auch ideell — voneinander sondert, für die überhaupt die Kategorie von Ganzem und Teil auf das Leben nicht anwendbar ist; sondern dieses ist ein einheitlicher Verlauf, dessen Wesen es ist, als lauter qualitativ oder inhaltlich unterscheidbare Momente dazusein. Jene erste Vorstellungsart gravitiert zu dem »reinen Ich« oder zu der »Seele«, die gewissermaßen etwas für sich sind, jenseits der in ihnen auftauchenden, nach Sachbegriffen ausdrückbaren Inhalte. Mir aber scheint der ganze Mensch, das Absolute von Seele und Ich, in jedem jeweiligen, inhaltlich singulären Erlebnis enthalten zu sein; denn diese Produktion wechselnder Inhalte ist die Art, auf die das Leben lebt, und es behält sich nicht eine irgend abtrennbare »Reinheit« und Fürsichsein jenseits seiner Pulsschläge vor. In einem ähnlichen Gedankengange, der den »Charakter« des Menschen und seine einzelnen Handlungen betrifft, sagt Goethe einmal: »Die Quelle kann nur gedacht werden, insofern sie fließt«. Was sich dagegen sträubt, daß man in jedem Augenblick des Lebens das ganze Leben sehe, ist nur die Gewohnheit, unter dem letzteren Begriff die Summe all jener, nacheinander auftretender Augenblicke zu verstehen. Allein genau angesehen hat dies nur als Addition der, nach Sachbegriffen bezeichneten Inhalte des Lebens einen Sinn, ist aber an dem kontinuierlichen Fluß des Lebens selbst garnicht zu vollziehen. Denn dieser hat seine Wirklichkeit nur an der Wellenhöhe, zu der er sich jeweilig hebt, und eben dieser jetzige Moment ist durch den ganzen vorherigen Lebensablauf bestimmt, ist der Erfolg aller vorangegangenen Momente und schon deshalb ist die jeweilige Lebensgegenwart die Form, in der das ganze Leben des Subjekts wirklich ist.

Die Rembrandtsche Lösung seiner Darstellungsprobleme, größeren wie geringeren Umfanges, steht völlig im Zeichen dieser Auffassung des Lebens. Während in der klassischen und der in engerem Sinne stilisierenden Kunst die Darstellung einer Bewegung durch eine Art Abstraktion geschieht, dadurch, daß der Anblick eines bestimmten Momentes dem bis zu ihm hin und unter ihm fortströmenden Leben entrissen wird und zu einer selbstgenugsamen Form kristalli-

siert — scheint bei Rembrandt der dargestellte Moment den ganzen, bis zu ihm sich hinlebenden Impuls zu enthalten, er erzählt die Geschichte dieser Lebensströmung. Er ist nicht ein zeitlich fixierter Teil einer physisch-psychischen Bewegtheit, jenseits dessen, zu künstlerischer Formung herausgehobenen Fürsichseins, noch das Ganze eben dieser Bewegtheit, dieses innerlich abrollenden Ereignisses stünde; sondern er macht anschaulich, wie der eine dargestellte Augenblick der Bewegung wirklich die ganze Bewegung ist oder vielmehr überhaupt Bewegung und nicht ein verfestigtes So und So ist. Es ist die Umkehrung des »fruchtbaren Momentes«. Während dieser die Bewegung von ihrem Jetzt her für die Phantasie in die Zukunft führt, sammelt der Rembrandtsche ihre Vergangenheit in dieses Jetzt, nicht sowohl ein fruchtbarer, als ein erntender Moment. Wie es das Wesen des Lebens ist, in jedem Augenblick ganz da zu sein, weil seine Ganzheit nicht die mechanische Summierung von singulären Augenblicken, sondern ein kontinuierliches und kontinuierlich formwechselndes Strömen ist — so ist es das Wesen der Rembrandtschen Bewegung, das ganze Nacheinander ihrer Momente in der Einmaligkeit eines einzelnen fühlen zu lassen, ihre Zerspaltung in dieses Nacheinander getrennter Momente zu überwinden. Seine Mittel, den auf diese symbolische Weise beschriebenen Eindruck zu erreichen, entziehen sich der Analyse. Vielleicht nicht wegen mangelnder Schärfe unseres Blicks, sondern weil hier die Schöpfung etwas ganz Einheitliches ist und in sich selbst keine diskreten, eine Analyse ermöglichenden Elemente enthält. Hier wird wieder die Beobachtung wichtig, daß auf seinen Zeichnungen ein paar Striche, die kaum für eine Bedeutung aufnahmefähig scheinen, eine Bewegung mit restlosem Ausdruck ihrer Innerlichkeit geben. Ich deutete dies so, daß seine künstlerische Vision nicht einfach die Sichtbarkeit der Geste in ihrem Darstellungsmoment enthält, sondern die ganze, wie in einem Punkt gesammelte Bedeutsamkeit und Kraft des gesamten Vorgangs; dessen Sinn und Intensität entsteht, sozusagen nicht erst in der Ebne der Anschauung, sondern lenkt und füllt schon den ersten Strich, der also die Totalität des innerlich-äußerlichen Vorgangs (in seiner eigentümlich künstlerischen Ungeschiedenheit) vollgültig offenbart. Wie es nun als die tiefere Formel des Lebens erschien, daß seine Totalität nichts außerhalb seiner einzelnen Augenblicke ist, sondern daß es in jedem dieser ganz da ist, weil es eben ausschließlich in der Bewegung durch all diese Entgegengesetztheiten hindurch besteht — so offenbart die bewegte Gestalt bei Rembrandt, daß es sozusagen in dem Sich-darleben und Sich-darbieten eines inneren

Schicksals keinen Teil gibt, daß vielmehr jedes, von irgend einem Gesichtspunkt der Anschaulichkeit herausgesonderte Stück das Ganze dieses innern und sich ausdrückenden Schicksals ist. Daß er jedes Teilchen der bewegten Gestalt als ihre Ganzheit darzustellen vermag, das ist der ebenso unmittelbare wie symbolische Ausdruck davon, daß jeder der kontinuierlich verbundenen Augenblicke des bewegten Lebens das ganze, in dieser bestimmten Gestalt Person gewordene Leben ist.

Dieselbe Formel, die über das Verhältnis zwischen dem dargestellten Bewegungsmoment und dem ganzen, sich ausdrückenden Innenereignis herrscht, bestimmt Rembrandts Gestaltung des Porträts als solchen. Die letzte und allgemeinste Intention des italienischen Porträts ist in die Wertmetaphysik des klassischen Griechentums eingeordnet: Sinn und Wert der Dinge liegt im Sein, in ihrer festumschriebenen Wesenheit, wie ihr zeitloser Begriff sie ausdrückt; das flutende Werden, der historische Wechsel der Formen, die Entwicklungen ohne definitiven Vollendungspunkt — das widerstrebte der plastischen, auf die Selbstgenügsamkeit des Formungswertes gehenden Sinnesart der Griechen. Und auf so geschlossenes Sein, auf die zeitlos qualitative Wesenheit des Individuums geht das Renaissanceporträt. Die Wesenszüge der Person sind wie nebeneinander in fester Geformtheit ausgebreitet; und obgleich selbstverständlich Schicksale und innere Entwicklung zu der dargebotenen Erscheinung geführt haben, so sind doch für deren Eindruck diese Momente des Werdens ausgeschaltet, wie die Stationen einer Rechnung da nicht in Frage kommen, wo nur nach ihrem Resultat gefragt wird. Das klassische Porträt hält uns in dem Augenblicke seiner Gegenwart fest, aber dieser ist nicht ein Punkt in einer Reihe des Kommens und Gehens, sondern er bezeichnet die jenseits einer solchen Reihe stehende zeitlose Idee, die überhistorische Form der seelisch-körperlichen Existenz. Dies entspricht einerseits dem Begriffsrealismus, der sowohl das Nebeneinander der Existenzen wie das Nacheinander der Existenz in ein einmaliges Gebilde, das übereinzeln und doch real ist, zusammenzieht, andrerseits unserer Vorstellung von der äußerlich-natürlichen Wirklichkeit. Denn so sehr in dieser jede Erscheinung durch die vorhergehende streng kausal bestimmt ist, so ist doch das Vergangene völlig und sozusagen selbstlos in seine Wirkung aufgegangen, es ist als Vergangenes verschwunden und gleichgültig geworden, schon weil andere Ursachenkombinationen prinzipiell zu dem gleichen Effekt führen konnten. In dieser Analogie, teils mit Metaphysischem, teils mit Physischem, stellt sich die Renaissance das Problem des Porträts.

Anders aber ist die Formung des Seelischen als solchen. In seinem Verlaufe ist die Ursache nicht in ihre Wirkung aufgelöst und in ihrer besonderen Bestimmtheit irrelevant geworden, sondern in der Gesamtentwicklung der Seele empfinden wir jede Gegenwart als gerade nur durch diese bestimmte Vergangenheit möglich (obgleich einzelne, künstlich isolierte Partialverläufe jene physische Analogie zeigen mögen). Das Vergangene ist hier nicht nur Ursache des Späteren, sondern seine Inhalte legen sich als Erinnerungen oder als dynamische Realitäten, deren Wirkungen aber von gar keiner andern Ursache ausgehen könnten, Schicht um Schicht übereinander und damit wird — so paradox der Ausdruck ist — das Nacheinander zur wesentlichen Form jedes Gegenwartsbestandes der seelischen Ganzheit. Wo also die Seele nach ihrer wirklichen Eigenart die Gestaltung bestimmt, kommt es nicht zu deren Zusammenziehung auf jene Art von anschaulicher Abstraktion, in der alle Bestimmtheiten sich in einem Ein-für-alle-Mal, in zeitloser Wesenhaftigkeit bieten. An den Rembrandtschen Porträt-Physiognomien empfinden wir sehr deutlich, daß ein Lebensverlauf, Schicksal an Schicksal fügend, dieses Gegenwartsbild erzeugt, es versetzt uns gewissermaßen auf eine Höhe, von der der Weg bis zu ihr hinauf überschaubar ist — so wenig irgend ein Inhalt dieser Vergangenheit naturalistisch anzugeben wäre, wie manche spätern Porträts mit psychologischer Tendenz es nahelegen wollen. Dies wäre ein anekdotisches oder literarisches Interesse jenseits der reinen Kunstlinie. Wunderbarerweise trägt Rembrandt in die feste Einmaligkeit des Anblicks das ganze bewegte Leben ein, das zu ihr geführt hat, aber wirklich nur den mit innerer Logik dahin gerichteten vitalen Prozeß und seine sozusagen formale Rhythmik, Gestimmtheit, Schicksalstönung. Denn nur diese Lebensdynamik, nicht aber ihr im einzelnen anzugebender Inhalt, ist der Bildner unserer Züge. Das Leben besteht so wenig aus seinen hintereinander aufgereihten, einzeln benennbaren Inhalten, wie die Bewegung aus den einzelnen Lagen oder Zuständen, in die die Momentphotographie sie zerlegt. Und wie Rembrandt in die einzelne Ausdrucksbewegung die Einheit ihrer Geschichte, von der bloßen Potentialität des ersten Impulses an, mit Eins zur Darstellung und Empfindung gebracht hat, so hat er — gleichsam »mit großen Buchstaben geschrieben« — die ganze persönliche Entwicklungslinie so in das Jetzt der Anschauung gebannt, daß sie in einer eigentümlich intuitiven Weise, trotz und mit ihrer Nacheinander-Form, mit diesem Jetzt unmittelbar gegeben und aus ihm ablesbar ist. Rembrandt hat so der Lebensbewegt-

heit einen bis dahin unerhörten künstlerischen Ausdruck gewonnen, freilich einen, der nicht Methode oder Stil werden kann, sondern an die persönliche Genialität gebunden bleibt. Gewiß fehlt es dem Florentiner und Venetianischen Porträt nicht an Leben und Seele. Allein es ist eine allgemeine Formgebung da, die die Elemente der Unmittelbarkeit ihres Erlebtwerdens und damit der Ordnung des Nacheinander entreißt: die Form hat eine Geschlossenheit in sich, der die seelische Bewegtheit nur ihre Resultate als Material zur Verfügung stellen kann. Jener typisierende Stil bewirkt hier nicht eine inhaltliche Aehnlichkeit der Individuen (wie sich etwa in der Sienesischen und teilweise in der Umbrischen Kunst die Menschen alle irgendwie ähnlich sehen), aber er bewirkt eine besondere Art von »Allgemeinheit«, nämlich die Darstellung des ideellen Individuums, das durch die Abstraktion aus all seinen einzelnen Lebensmomenten zustandekommt. Bei Rembrandt bedeutet die Allgemeinheit des individuellen Menschen die Akkumulation eben dieser, gewissermaßen ihre historische Ordnung bewahrenden Momente. Damit enthalten sie die Bewegtheit des seelischen Lebens, während das klassische Porträt nicht nur zeitlos im Sinne der Kunst überhaupt ist, d. h. unabhängig von der Einstellung zwischen ein Vorher und ein Nachher der Weltzeit, sondern in sich selbst, in der Ordnung seiner Momente, eine immanente Zeitlosigkeit besitzt. Daher sind die reichsten und ergreifendsten Porträts Rembrandts die von alten Leuten, weil an ihnen ein Maximum gelebten Lebens zur Ueberschau gelangt; in Porträts von jugendlichen hat er dasselbe nur mit einigen Titusbildern durch eine Drehung der Dimension erreicht, indem hier gewissermaßen das zukünftige Leben mit seinen Entwicklungen und Schicksalen ebenso akkumuliert und als Gegenwart des zukünftigen Nacheinander erschaubar wird, wie dort die bereits abgelaufene Zeitfolge.

Vielleicht klärt sich hier noch ein eigentümlicher Unterschied gegen das Renaissanceporträt auf. Ich sagte von diesem, daß es seinen Charakter gleichsam zeitlos ausbreite, in einer Abstraktion, die die vitale Bewegtheit seines Gewordenseins ausschalte und nur seine reinen Inhalte in sich aufnehme. Obgleich das so Aufgenommene sich innerhalb dieses Stiles mit der größten Deutlichkeit darstellt, so bestimmt damit das Cachet des Geheimnisvollen oder Rätselhaften der Persönlichkeit ihren Eindruck eher in höherem als in geringerem Grade. Denn es ist in unserm innerlich-äußerlichen Sein etwas Dunkles und Verhangenes, das eine Verständlichkeit, soweit sie überhaupt dafür in Frage kommt, nur von dem Lebensprozeß seines Werdens aus gewinnt. Indem das klassische Porträt oberhalb der Ebene, in

der dieser verläuft, zu einer höchst geschlossenen Einheit von Stil und Eindruck gelangt, bekommt die dargestellte Persönlichkeit jenes eigentümlich Verschlossene, das an so vielen Renaissancebildnissen auffällt. Zweierlei ist hieran höchst merkwürdig. Einmal, daß ein Zug, der doch nur den künstlerischen Stil charakterisiert, ein Formungsprinzip, das nur die Darstellung als solche leitet — sich in eine Qualität des dargestellten Subjektes fortsetzt: das Entrücktsein aus der Zeitfolge, das in einem gewissen Sinn und Maß das Verständnis der Persönlichkeit verschließt, wirkt als eine Verschlossenheit dieser Persönlichkeit selbst! Und zweitens, daß gerade die mit diesem Stil gewonnene Deutlichkeit und gewissermaßen rationalistische Bestimmtheit der Darstellung ihre Inhalte in solche Rätselhaftigkeit und Undurchdringlichkeit rückt! Dies öffnet einen tiefen Blick in die Divergenz zwischen der zeitlos-logischen Verbindung von Inhalten (auch wenn es sich, wie hier, um die Logik der Anschaulichkeit handelt) und ihrer vitalen, im Zeitstrom sich vollziehenden Verbindung; es zeigt, wie sehr die begriffene Einheit der ersteren noch immer die letztere als ein Geheimnis bestehen läßt. Die Wirkung von Rembrandts Bildnissen ist gerade entgegengesetzt. Von so tiefem Leben durchschüttert, in so lang laufende Schicksalsfäden versponnen seine Figuren uns oft erscheinen — keine hat jenes eigentümlich Rätselhafte, wie die Mona Lisa oder Botticellis Giuliano Medici, wie Giorgiones Jünglingsköpfe in Berlin und Budapest oder Tizians Junger Engländer im Pitti. Mit solchen verglichen ist Rembrandts Auffassungs- und Vortragsweise unvergleichlich vibrierend, in das Dämmernde und sozusagen Unendliche sich verlaufend, der logischen Durchsichtigkeit entbehrend; aber mit alledem ist der dargestellte Mensch für uns sehr viel aufgeschlossener, bis auf den Grund durchleuchtet, ein verständlich vertrautes Wesen. Und das wird keineswegs daran liegen, daß Rembrandts Modelle unkompliziertere, gradlinigere Menschen waren als die differenzierten und mit allen Kulturfinessen geladenen Renaissance-Italiener. Sondern vielmehr daran, daß Rembrandts verschlungenere, an Elementen reichere, scheinbar ungeklärtere Auffassung des Menschen die seelische Reihe von Entwicklungen und Schicksalen, die die aktuelle Erscheinung aufgeformt haben, in dieser fühlbar und dadurch sie selbst nachfühlbar und von innen her verständlich gemacht hat. In der klaren Harmonik und Ausbalanziertheit des Renaissanceporträts tragen gleichsam die Elemente sich gegenseitig, die geistdurchdrungene Körperlichkeit wird nach den Gesetzen aktueller Anschaulichkeit geformt; im Rembrandt-Porträt werden die erscheinenden Elemente, außer

ihrer unmittelbaren Relation zueinander, gleichsam von einem dahintergelegenen Punkt her geformt, im sinnlichen Erfassen ihrer wohnen wir der Dynamik des Lebens und Schicksals bei, die sie ausgehämmert hat. Was nach den Kategorien der Intellektualität ganz widerspruchsvoll und mit ihnen nur höchst unvollkommen ausdrückbar ist, ist hier künstlerisch gekonnt: in ein rein anschauliches Gebilde, ohne jede literarische oder außerkünstlerische Assoziation, ist sein lebendiges Gewordensein hineingeformt, die Darstellung des aktuell Anschaulichen hat die Zeitlichkeit eines langen Lebensverlaufes, nach seiner Gewalt und Rhythmik, in sich aufgenommen, ohne daß das Nacheinander am Nebeneinander oder dieses an jenem zerbrochen wäre. Es wird das Freischwebende, Sich-selbst-tragende jener andern Gebilde durch die Schichtung der Vergangenheiten ersetzt, mit diesen letzteren, die sich irgendwie in ein Dunkel verlieren, ist das Gegenwärtige durch die Lebensströmung in wirksame Berührung gesetzt. Es ist aber das Wesen des Lebens, daß sein eigentliches Verständnis ausbleibt, solange man es nur seinen, gleichsam unter sich bleibenden Klarheiten abverlangt, und daß es für den beschauenden Blick nur hell wird, wenn seine Klarheiten sich aus seinen Dunkelheiten, die auch Dunkelheiten bleiben, entwickeln. Oder anders ausgedrückt: das Sein, so viel plastischer, formsicherer, unproblematischer als das Werden es erscheint, ist schließlich dennoch rätselhaft und verschlossen, während das Werden, dem all jenes mangelt, dennoch uns erst eigentlich nachfühlbar ist und jedes Stadium des Seins uns innerlich assimiliert und begreiflich macht — vielleicht, weil auch das Begreifen ein Leben ist und nur das Lebendige eigentlich vom Leben begriffen werden kann. Jenes Rätselhafte, bis zur Unheimlichkeit gesteigert, das dem klassischen Porträt oft eignet, geht vielleicht darauf zurück, daß es ein der zeitlichen Lebendigkeit enthobenes Sein darstellt; das Rembrandtsche Porträt scheint uns seine Rätsel selbst zu deuten, weil es dem immer nur werdenden, dem Zeitschicksal unterworfenen Leben enttaucht, dem es doch oder das ihm doch verhaftet bleibt.

Hier scheint freilich ein Zirkel unvermeidlich. Es liegt die Darstellung einer aktuellen Erscheinung vor, in der, wenn ich es richtig deute, ihre seelische Geschichte gleichsam abgelagert und ihr von innen her gelebtes Werden noch immer anschaulich ist und die dadurch eine besondere Art von Verstandenwerden gewinnt. Aber diese zeitliche und vielgliedrige Geschichte ist doch nur aus dem unzeitlichen, einmaligen Anblick herauszufühlen. Nennen wir diesen einmal kurz die »Gegenwart« der Darstellung, so soll diese Gegen-

wart uns durch Vergangenheit gedeutet werden, diese Vergangenheit aber ist nur aus jener allein gegebenen Gegenwart heraus zu deuten! Freilich scheint diese ganze Interpretationsform: daß die Erscheinung aus dem heraus verstanden werden soll, was doch seinerseits erst aus der Erscheinung heraus verstanden werden kann, die Darstellung des Menschen allenthalben zu beherrschen. Denn diese Darstellung ist eine sinnlich-räumliche, eine bloße Ordnung von Farbigkeiten, die einen Sinn für uns nur dadurch bekommen, daß sie ein — allgemeines oder individualisiertes — Seelisches ausdrücken. Dieses Seelische aber zu wissen, haben wir gar kein anderes Material und keinen andern Hinweis als eben jene gegebene körperliche Anschaulichkeit. Der Zirkel indes scheint nicht unlösbar, denn er ruht nur auf der keineswegs indiskutabeln Voraussetzung, daß uns das Seelische einer menschlichen Erscheinung auf eine ganz getrennte und andere Art als das Körperliche zugängig werde, daß wir dieses unmittelbar sehen, jenes aber nur mittelbar erschließen. Möglicherweise aber ist dies eine künstliche Trennung; und wie der Mensch als Subjekt eine ungespaltene Einheit ist, ein Leben schlechthin, das das sogenannte Körperliche und das sogenannte Geistige in einheitlichem Prozeß hervortreibt und formt — so hat er als betrachtender eine dementsprechende Fähigkeit: den andern Menschen mit einer einheitlichen Funktion wahrzunehmen, in der sinnliches und geistiges Wahrnehmen so wenig durch einen inneren Teilstrich getrennt sind, wie eben das Körperliche und das Seelische als Lebenstatsachen es sind. Solange wir freilich bestimmen, daß wir nur Physisches »wahrnehmen« können, ist es definitorisch richtig, aber auch eine petitio principii, daß wir das Geistige erst »erschließen« müssen. Vielleicht aber haben wir, wie eine Totalexistenz, so auch eine Totalwahrnehmung, die nur die Reflexion aus irgendwelchen Gründen zerlegt — vielleicht weil sie sich nicht nach allen Dimensionen mit gleicher Sicherheit erstreckt und das »Seelische« nicht ebenso unzweideutig bestimmen kann, wie das »Körperliche«; aber dies schließt jene Einheit so wenig aus, wie das optische Sehen darum weniger eine einheitliche Funktion ist, weil der Punkt des schärfsten Sehens und die Ränder des Blickfeldes sehr verschiedene Deutlichkeit haben. Manches spricht für dieses Verhalten. Man ist seit lange darauf aufmerksam geworden, wie vieles in dem, was wir unmittelbar zu »sehen« glauben, tatsächlich gar nicht gesehen, sondern, wie man zu sagen pflegt, »erschlossen« wird. Bei genauerer Analyse schmilzt das innerhalb des Gesamteindrucks tatsächlich rein sinnlich Aufgenommene immer mehr zusammen, es geht in jenes, uns auf andere Weise Zu-

gängige kontinuierlich über, so daß in dem als Einheit angeschauten Ding die Scheidung zwischen dem unmittelbar und dem mittelbar Erfaßten ganz problematisch und künstlich erscheint. Vielleicht liegt schon die Kantische Erkenntnis, daß auch der empirische Gegenstand uns nur durch Verstandesfunktionen, am Sinnesmaterial vollzogen, zustande kommt, in dieser Richtung; ist es richtig, daß Anschauungen ohne Begriffe blind, Begriffe ohne Anschauungen leer sind, so ist durch deren Synthese eine Einheit zustande gebracht, von der es immerhin zweifelhaft ist, ob sie nicht einer ursprünglich einheitlichen Funktion entspricht, deren Trennung in Begriff und Anschauung gar nicht in ihrer eigenen Struktur vorgezeichnet ist. Dieses Motiv führt, mit einer vielleicht gar nicht so sehr wesentlichen Modifikation, dahin weiter, daß auch das Bild des körperlichen und das des seelischen Menschen durch eine fundamental einheitliche Funktion gewonnen wird, die man nur nachträglich, durch gewissermaßen von außen herangebrachte Gesichtspunkte, in Anschauung und psychologische Konstruktion zerlegt. Innerhalb der Kunst dürften die Gestalten Michelangelos das am eindringlichsten machen. Hier erscheint die körperliche Gestaltung objektiv, vom Schöpfer her, derart von der seelischen Stimmung durchdrungen, daß ein einziger, innerlich ganz untrennbarer Akt des Beschauers beides aufnimmt: körperliche Geformtheit und seelische Bedeutung sind hier nur zwei Worte für einen und denselben Tatbestand des Seins, der viel zu einheitlich ist, als daß seine Aufnahme sich erst aus einer bloß sehenden und einer bloß deutenden Funktion zusammensetzen sollte. Daß unser Aufnehmen einer menschlichen Erscheinung in den Komplikationen und Dissolutheiten des empirischen Lebens solche Zerspaltung dennoch erfährt, daß seine Wirkungsart mindestens den Schein zweier gesonderten Funktionen sehr nahe legt, ist unleugbar. Aber vielleicht gehört es gerade zum Wesen der K u n s t, die Einheit in ihr wirksames Recht treten zu lassen; gerade die Kunst gestaltet die menschliche Erscheinung so, daß die Zweiheit des physischen und des seelischen Auffassens, der Wahrnehmung und der Deutung, in die das unzulängliche Verhältnis des Betrachters zum Betrachteten oft die Betrachtung zerdehnt — daß diese verschwindet. Der Zirkel, der das Verständnis des Porträts bedrohte: daß wir die körperliche Erscheinung des Menschen aus seiner seelischen Wirklichkeit zu deuten haben, diese aber nur aus jener, die sich uns allein unmittelbar darbietet, gewinnen können, ist nun nichts als der Ausdruck dafür, daß hier eine Einheit des Seins und eine entsprechende Einheit des Wahrnehmens besteht. Ueberall, wo der Gedanke etwas in sich

Einheitliches in zwei Faktoren spaltet, stehen diese im circulus vitiosus: der eine zeigt sich auf den andern gegründet und der andere auf den einen; aber in diesem Falle ist der Zirkel die in der Sache selbst begründete, legitime Form, in der sich die Einheit der Zweiheit kundgibt.

Ist dies Motiv nun bis zu dem spezifischen Rembrandtschen Problem, zu der Sichtbarmachung des Vergangenen in dem Gegenwartsbilde des Menschen zu erstrecken? Wir sehen: nach den Kantischen Voraussetzungen kommt die einfachste räumliche Gegenstands-Anschauung schon durch Zusammenwirken der sinnlichen und der intellektuellen Funktion zustande, obgleich für die unmittelbare Bewußtseinsrealität der Gegenstand ganz sinnlich-einheitlich gegeben ist. Die späteren Untersuchungen haben dies mehr ins Empirische erweitert, indem sie die ergänzende Verwebung des bloß Erschlossenen, nicht Wahrgenommenen und selbst nicht Wahrnehmbaren in das scheinbar rein sinnliche Bild der Dinge zeigten. Es wurde der gleiche Aspekt nur gleichsam von der andern Seite genommen, wenn ich nun umgekehrt vermutete, daß die Doppelfunktion physischer Anschauung und seelischer Deutung gegenüber dem Menschen in Wirklichkeit und Kunst nur eine einzige ist: indem man das sinnliche Sehen vergeistigt, darf man das geistige Sehen versinnlichen; nur wegen gradueller Unterschiede und akzidenteller Verschiebungen erscheint es als paradox, daß wir die seelische Bedeutung einer Leiblichkeit in demselben Akt »sehen«, wie diese letztere. Dies aber selbst zugegeben, muß es noch viel paradoxer sein, wenn jetzt nicht nur das aktuelle seelische Sein, sondern die Vergangenheit, die sich zu diesem und seinem leiblichen Phänomen hinentwickelt hat, mit dem momentanen Anblick dieser Körperlichkeit gegeben sein soll. Dennoch, der berührte Zirkel: daß wir die »Gegenwart« der Erscheinung aus ihrer Vergangenheit verstehen, diese Vergangenheit aber doch nur jener allein dargebotenen Gegenwart entnehmen können, scheint mir nur unter dieser Bedingung lösbar, ja verständlich. Was überwunden werden muß, ist die nächstliegende platte Vorstellung: es sei ein Sinnlich-Gegenwärtiges gegeben, aus dem durch ein intellektuelles Verfahren die seelische Vergangenheit rekonstruiert, bzw. in das diese hineinprojiziert wird. Tatsächlich hat die Kunst spezifische (in Rembrandts Altersporträts nur besonders offenbar werdende) Mittel zur Verfügung, sich von dieser rationalistischen Notwendigkeit zu befreien. Freilich darf es nicht so gedacht werden — wozu vielleicht ein früherer vorläufiger Ausdruck verführen könnte —, als ob eine fixierte Ordnung einzelner

Szenen oder Akte des Lebens, jeder für sich begrenzt und von andern durch einen jetzt als leer geltenden Zeitraum getrennt, von seinem jetzigen Phänomen her sichtbar würde. Sondern die ganze kontinuierliche Strömung des Lebens wird es, weil sie sich in dieses absatzlos ergießt. Vielleicht ist überhaupt dem Menschengebilde gegenüber die mathematisierende Vorstellung, daß wir jeweils einen im zeitlichen und physikalischen Sinne absolut aktuellen Zustand seiner erblicken, nicht zutreffend. Daß er in der Objektivität wissenschaftlicher Abstraktion nur punktuelle Gegenwart ist, mag sein und bleibe dahingestellt; als wirkliches Anschauungserlebnis ist uns das Phänomen eines Menschen ein den Moment irgendwie übergreifendes Ganzes, etwas jenseits des Gegensatzes von Gegenwart und Vergangenheit (vielleicht sogar von Zukunft) Stehendes. Diese spezifische Lebenscharakteristik bringen die späteren Porträts Rembrandts zu reinster Betonung. Es ist ganz gleichgültig, daß wir physikalisch ein in einmaliger Qualität gegebenes, unveränderliches Farbengebilde vor uns haben; die Frage ist ausschließlich, was es für uns, in uns, als unsre aktive Schauung bedeutet. Und wie für diese schon die Gespaltenheit zwischen der Körperlichkeit, als dem sinnlich Wahrgenommenen, und der Seele, als dem intellektuell Dazukonstruierten, fortfiel, so nun weiterhin die entsprechende zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Die Rembrandtsche Menschendarstellung läßt uns jeweils eine Totalität des Lebens erschauen, trotzdem diese begrifflich und als erlebte Realität in das Nacheinander von Vergangenheit und Gegenwart geformt ist. Wir sehen eben den ganzen Menschen und nicht einen Augenblick seiner, von dem wir dann erst auf frühere Augenblicke schlössen, denn das Leben ist unmittelbar gar nichts anderes, als die Gegenwartwerdende Vergangenheit, und wo wir das Leben wirklich sehen, ist es ganz unsinnig, zu behaupten, daß man nur den starren Punkt der Gegenwart sehe. Ob wir dieses Sehen des totalen Lebens erst allmählich erwerben, ob ihm gewisse Erfahrungen und Schlüsse psychologisch vorangegangen sind, ob es etwa immer unvollkommen, bloß annähernd bleibt, das ist prinzipiell ganz gleichgültig. Es war die entsprechende Wendung des Denkens, mit der Kant die scheinbare Notwendigkeit abwies, auf den Gegenstand der äußeren Wahrnehmung erst zu schließen. Da uns nur unsere Vorstellungen, also rein innerhalb unser selbst ablaufende Geschehnisse, gegeben sind, so schien es, als könnten wir auf die Außenwelt, die uns nie unmittelbar zugängig ist, eben nur schließen: von der Wirkung in uns auf die Ursache außer uns. Demgegenüber zeigte Kant,

daß auch die Außenwelt ausschließlich als unsere Vorstellung für uns bestände, daß deshalb zwischen ihr und der angeblich an sich selbst sicheren Innenwelt insoweit gar kein prinzipieller Unterschied herrschte, und jene mit ihrem Vorgestelltwerden ebenso sicher und ohne daß es eines Schlusses bedurfte, gegeben sei. Ich glaube nun zunächst, daß es sich mit der Erkenntnis von Körper und Seele des andern Menschen, die den gleichen, nur umgekehrt laufenden Schluß zu erfordern scheint, analog verhält. Hier ist uns angeblich gerade die Anschauung des Körpers unmittelbar gegeben, und auf die mit ihm verbundene Seele müßten wir erst »schließen«. Vielleicht aber entstammt diese Scheidung nicht weniger als die von Kant kritisierte, einem rationalistischen Vorurteil und wir nehmen den Menschen unmittelbar als eine Einheit wahr, in der Körper und Seele erkenntnistheoretisch äquivalent sind — mag auch empirisch die Erkenntnis der letzteren unsicherer, zweideutiger, lückenhafter sein. Und nicht anders mit dem entsprechenden Schluß: wenn nun auch schon die körperlich-seelische Existenz eines Menschen uns in einem prinzipiell unteilbaren Akt gegeben sei, so könne dieser jedenfalls nur die Gegenwärtigkeit eines Momentes enthalten, während das Vergangene, als nicht mehr vorhanden, uns nur durch einen, auf das Gegenwärtige aufgebauten Schluß — von der Wirkung auf die Ursache — zugängig wäre. Allein vielleicht verhält sich doch in dieser Hinsicht die Vergangenheit nicht anders zur Gegenwart, als die von uns vorgestellte Seele des Andern zu seinem Körper, oder als in dem Kantischen Fall die äußere Existenz der Dinge zu der Innerlichkeit des Vorstellens. Die »Gegenwart« eines Lebens ist überhaupt mit der Isoliertheit und Präzision ihres mathematischen Begriffes garnicht festzustellen. Wo wir Leben wahrnehmen und nicht einen erstarrten Querschnitt, der nur einen Inhalt, aber nicht die Funktion des Lebens als solchen bietet, nehmen wir stets ein Werden wahr (sonst könnte es nicht Leben sein), nur wo die eigentümliche Fähigkeit in Funktion tritt: das Jetzt in der Kontinuität eines zu ihm sich streckenden Ablaufs anzuschauen, haben wir wirklich Leben gesehen. Wie weit freilich wir in diese Reihe hineinschauen, ein wie großes Stück von dem, was wir Vergangenheit nennen, als Einheit überblickt wird, ist ganz problematisch und wechselnd. Es ist die Kunst Rembrandts, solches Nacheinander, das, diese Form bewahrend, dennoch in uns eine Schauung ist, in eine garnicht bestimmbare Weite verlaufen, oder genauer: aus ihr herkommen zu lassen. Nur darf man der Verleitung des Nacheinander-Begriffs nicht nachgeben: als ob ein-

zelne, inhaltlich bestimmte Stationen gleichsam hintereinander aufgebaut wären. Denn damit wäre ja die Zeitlichkeit nur eine äußerliche Anordnungsform festumschriebener Sachgehalte des Lebens, während es sich hier gerade um eine Werdensströmung handelt, in der die für sich seiende, bloß inhaltliche Bedeutung der einzelnen Momente (die für andere Kategorisierung unbestritten ist) schlechthin aufgelöst ist, darum handelt, daß jedes Gebilde als ein in der flutenden Rhythmik von Leben, Schicksal, Entwicklung, gewordenes oder werdendes erschaut wird: es ist sozusagen nicht diese jetzt erreichte Form, die Rembrandt vorträgt, sondern das gerade bis zu diesem Augenblick gelebte, von ihm her gesehene Gesamtleben. Wie die Scheidung zwischen dem seelisch-subjektiven Vorstellen und dem ihm äußerlich entsprechenden Objekt erst eine nachträgliche Abstraktion ist, während ursprünglich das einheitliche, inhaltbestimmte, noch nicht in Subjektivität und Objektivität differenzierte Bild vorhanden ist — ähnlich ist, wo wir Leben wahrnehmen, die absolute Scheidung eines hart isolierten Jetzt gegen ein ausgedehntes Vergangenes Sache einer intellektuellen Reflexion; in Wirklichkeit nehmen wir zunächst und unmittelbar eine zeitlich erstreckte, garnicht in Momente auseinanderfallende Einheit wahr. Und wie diese Schauung hinsichtlich ihres Objekts weder sein punktuelles Jetzt noch seine ausgedehnte Vergangenheit, sondern die fließende Einheit beider ist, so ist sie in Hinsicht des Subjekts weder isolierte Sinnlichkeit noch isolierte Verstandeskonstruktion, sondern eine ganz einheitliche Funktion, die erst von andern Gesichtspunkten her in jene beiden differenziert wird.

Damit ist erst das Bewegungsproblem, von dem ich ausging, in die richtige Reihe gestellt. Es besteht zunächst jeder »dargestellten Bewegung« gegenüber die Frage, wieso der eine, starre, zeitlich unausgedehnte Moment, den das Bild bietet, eine zeitlich erstreckte Bewegung anschaulich machen kann. Dem geringen Künstler gelingt dies auch nicht, sondern die Figur erscheint in ihrer Attitüde wie festgefroren, und dasselbe ist auch bei der Momentaufnahme der Fall. Denn wo wirklich, von außen her, das absolut momentane Phänomen reproduziert ist, da gilt der Zenonische Beweis für die Unmöglichkeit des fliegenden Pfeiles: da der Pfeil in jedem gegebenen Augenblick in irgend einem Ort ist, so ruht er, wie kurze Zeit auch immer, in diesem; da er also in jedem Augenblick ruht, so ruht er immer und kann sich also überhaupt nicht bewegen. Der Trugschluß liegt hier darin, daß der Pfeil überhaupt an irgend einer Stelle ruhen solle. Er tut das nur in der künstlichen und mechanischen

Abstraktion des schlechten Künstlers und des Momentphotographen, in Wirklichkeit aber geht er durch jede Stelle hindurch und hält sich keine noch so kurze Zeit in ihr auf, d. h. die Bewegung ist eine besondere Art des Verhaltens, die nicht aus einzelnen Aufenthaltsmomenten zusammenzusetzen ist. Die wirkliche Bewegung eines Körpers zeigt ihn uns nicht in einzelnen Lagen, sondern in stetigem Hindurchgehen durch räumliche Bestimmtheiten, die, wenn er sich eben n i c h t bewegte, jeweils »Lagen« wären. Es ist also eine prinzipiell andere Art des Schauens, als sie von dem sozusagen mechanistisch-atomistischen Standpunkt, für den es nur Momente und Gegenwärtigkeiten »gibt«, begriffen werden kann. Zu eben diesem Schauen veranlaßt uns die Bewegtheitsattitüde des vollkommenen Kunstwerkes. Freilich kann auch diese nach jener äußerlichen Betrachtungsweise keine Bewegung zeigen, sondern nur einen starren Moment; allein der unleugbare Eindrucksunterschied gegen die entsprechende Attitüde im schlechten Kunstwerk beweist, daß hier doch noch etwas anderes und mehr vorliegen muß. Nur glaube man nicht, daß es sich um Phantasievorstellungen bestimmter vorhergehender und bestimmter nachfolgender Attitüden handle; dieser Glaube hätte wiederum die mechanistisch singularisierende Voraussetzung und die Lebensbewegung wäre wiederum in einzelne, innerlichst unverbundene Inhaltsphänomene zerteilt. Vielmehr, in einer Art, die sich von der Wahrnehmung einer realen Bewegung wohl nur nach Intensität und Komprimiertheit unterscheidet, ist die malerische Geste unmittelbar mit Bewegtheit geladen, es ist ihr, so paradox es klingt, immanent und nicht erst durch ein Vorher und Nachher ihr oktroyiert, daß sie eine Bewegungsgeste ist: Bewegtheit ist eine Qualität gewisser Anschauungen, gleichviel, ob ihr psychologisch funktioneller Träger, das Anschauen als solches, als etwas schlechthin Momentanes, zeitlich Unausgedehntes angesehen werden kann. Wenn uns, die wir, sozusagen nach dem logischen Begriff des Sinnenwesens, an den Augenblickseindruck gefesselt sind, dennoch die Bewegung eines Körpers in sinnlicher Empirie zugängig ist, so bringt der Künstler diese Funktion zu ihrem Höhepunkt und reiner Selbständigkeit, indem er sie an ein objektiv unbewegtes, starr einmaliges Bild zu knüpfen weiß. Diese zeitlos eindrucksmäßige Bestimmtheit des malerischen Phänomens ist freilich nur mit Zeitbegriffen zu bezeichnen: wir empfinden den Augenblick der Bewegung als den Erfolg der Vergangenheit und die Potentialität des Zukünftigen. Denn jede Bewegung, insbesondere jede Ausdrucksbewegung, ist doch das allmähliche Sich-Entladen einer gespannten

Energie; eine gleichsam an einem inneren Punkt gesammelte Kraft setzt sich in die Bewegung um, so daß jeder wahrgenommene Augenblick dieser von der vorhergehenden Entfaltung bestimmt ist und die nachfolgende bestimmt. Je reiner und stärker die Bewegung erfaßt ist, desto weniger bedarf es für den Beschauer der intellektuellen und phantasiemäßigen Assoziationen, sondern diese Bestimmtheit liegt unmittelbar innerhalb der Anschauung, nicht außerhalb ihrer. Ich untersuche hier nicht, in welcher eigentümlichen Umsetzung und Ideellität der Künstler diesen seelischen Impuls, in dem die Körperbewegung noch gesammelt ist und der sie aus sich entfaltet, innerlich nachbildet. Bei Rembrandt jedenfalls muß dies mit einer unerhörten Stärke und Richtungssicherheit geschehen sein; so daß der Augenblick, in dem die Geste (und als Summe der Gesten, die »Haltung«) des Menschen gefaßt ist, wirklich die ganze Bewegung ist. Er macht anschaulich, daß diese nicht aus Stücken zusammengesetzt, sondern ihrem inneren, impulsiven Sinne nach eine Einheit ist, so daß, wenn man einen einzelnen Moment ihrer erfaßt, dieser ihre Ganzheit darstellt: ihr schon Vergangenes als seine Ursache und Zuleitung, ihr Künftiges als seine Wirkung und noch gespannte Energie. Ich sagte früher, daß ein Leben in jedem seiner Augenblicke dies ganze Leben ist: weil Leben nichts anderes als die kontinuierliche Entwicklung durch inhaltliche Entgegengesetztheiten hindurch ist, weil es nicht aus Stücken zusammengesetzt ist und seine Totalität deshalb nicht außerhalb des einzelnen Momentes besteht. Dies ist nun auch als das Wesen der einzelnen Bewegung aufgezeigt und macht erst deutlich, wieso jene Minima von Strichen, mit denen manche von Rembrandts Zeichnungen und Radierungen eine Bewegtheit andeuten, deren Ausdruckssinn vollgültig darstellen. Ist die Bewegung wirklich in ihrer ganzen Kraft, Richtung, undurchkreuzten Einheit innerlich erfaßt und künstlerisch durchlebt, so ist der geringste Teil ihrer Erscheinung eben schon die ganze, denn jeder Punkt enthält ihr bereits Abgelaufenes, weil es ihn bestimmte, und ihr noch Bevorstehendes, weil er es bestimmt — und diese beiden zeitlichen Determinationen sind in der einen, einmaligen Sichtbarkeit dieses Striches gesammelt, oder vielmehr: sie s i n d dieser Strich.

Aus eben dem Wesen des Lebens heraus, um dessentwillen der fest dastehende Strich als Bewegung anschaulich wird, ist in der fixierten Physiognomie der vollkommensten Rembrandtschen Porträts die Geschichte der Persönlichkeit sichtbar, sozusagen in einem Akt, als qualitative Bestimmtheit dieses einen Anblicks. Ich deutete vorhin den Unterschied gegen das Renaissanceporträt so, daß in

ihm das Sein des Menschen, von Rembrandt aber sein Gewordensein gesucht wird; dort die Form, zu der es das Leben jeweils abschließend gebracht hat und die deshalb in zeitloser Selbstgenugsamkeit geschaut werden kann, hier das Leben selbst, vom Künstler in dem Augenblick gefaßt, in dem er seine Strömung, die Vergangenheit stetig in Gegenwart umsetzend, zu unmittelbarer Anschauung bringt; wodurch leicht klar wird, daß die Renaissancekunst, obgleich dem Leben gegenüber eine hohe Abstraktion, doch viel reiner optisch-sinnlich aufzunehmen ist, während die Rembrandtsche mehr den ganzen Menschen als Beschauer, das ganze Leben in seiner Funktion als wahrnehmendes voraussetzt. Jene vitale Analogie nun der einzelnen Bewegung mit der Porträtphysiognomie legt auch für die Genesis der letzteren einen analogen Ausdruck nahe. Das Entscheidende war dort, daß nicht das äußere Phänomen eines Bewegungsmomentes, sondern die innere, gesammelte Dynamik der Ausgangspunkt ist, daß die Darstellung sich, der realen Bewegung entsprechend, aber in künstlerisch-ideeller Umsetzung, aus dem seelischen Impuls entfaltet, der in unenträtselter Weise die Energie und Richtung der Körperaktion potentiell zu enthalten und aus sich zu entlassen scheint. So nun scheint — zugegeben, daß aller Ausdruck hier nur symbolisch ist — in jedem der großen Rembrandt-Porträts jeweilig ein Leben, mit dem die gesammelte Potentialität seiner Quelle sich in ein Werden verwirklicht, zu der sichtbaren Erscheinung hingeführt zu haben. Diese ist von *innen* her entwickelt.

Die Differenz streckt sich über die Einzelgestalt in die Struktur der Bilder als ganzer überhaupt hinein. Die Einheit des wohlkomponierten Renaissancebildes liegt außerhalb des Bildinhaltes selbst, sie ist als abstrakte Form zu denken: Pyramide, Gruppensymmetrie, Kontrapost an und mit den Einzelfiguren — deren an und für sich selbständige Bedeutung auch mit anderem Inhalt erfüllt werden könnte. Abgesehen aber von dieser, in einem ideellen Außerhalb gelegenen Form hat das Bild oft eine sehr geringe Einheit, sondern besteht in einem Nebeneinander von Teilen, die dadurch, daß sie alle gleichmäßig ausgeführt sind, ganz des organischen Verhältnisses entbehren. Denn sie weisen nicht zu gegenseitiger Ergänzung aufeinander hin, es bedarf nicht des einen, um den andern zu verstehen, sie ordnen sich nicht nach Haupt- und Nebensachen, bilden nicht die Stufenfolge von Deutlichkeiten, durch die sie, außer der Beziehung von Vorder- und Hintergrund im räumlichen Sinne, auch noch eine solche im qualitativen Sinne erhielten. Die mechanisch gleichmäßige Deutlichkeit jedes Teiles der Bildfläche ist gerade

das Gegenteil des wirklichen Seherlebnisses, sie entspricht durchaus jenem Prävaliren einer allgemeinen, gegen die Individualität des Bildinhaltes gleichgültigen Formeinheit und hält das Gefühl eines einheitlichen L e b e n s mit seinen notwendigen Abstufungen dem Bilde fern. Bei Rembrandt dagegen liegt die Bildeinheit ganz unmittelbar in dem singulären und singulär gestalteten Bildinhalt, nicht in einem davon abtrennbaren und noch in solcher Abtrennung sinnvollen Schema. Jedes Bild hat nur s e i n e Form, in die kein anderer Inhalt eingesetzt werden könnte. Das Bild als ganzes ist Individualität, d. h. Formung eines Stoffes, der gerade nur in dieser Form existieren kann. Das Wesen der Individualität ist, daß die Form nicht von ihrem Inhalte abstrahiert werden und dann noch einen Sinn behalten könnte. Wir werden freilich nachher sehen, daß das Prinzip des Lebens und das der Form gemäß einer tieferen Bedeutung in einer gewissen gegenseitigen Ausschließung stehen. In der jetzt fraglichen aber kann man sagen, daß das menschliche Individuum, wirklich als reine Individualität gefaßt, die unwiederholbare Form ist und insofern allerdings jenem Begriff der Form widerspreche, durch den sie ein Allgemeines, unendlich oft und an beliebigem Stoff Wiederholbares bedeutet. Man hat Rembrandt »Mangel an Form« vorgeworfen, weil man ganz unbefangen Form = allgemeiner Form gesetzt hat, der gleiche Irrtum, wie wenn man im moralischen Gesetz mit allgemeinem Gesetz identifiziert, nicht bedenkend, daß einer individuellen Wirklichkeit vielleicht auch ein individuelles Gesetz entsprechen mag, ein Ideal, das eben nur für diese Existenz in ihrer Ganzheit und Besonderheit gilt. Die Form, wie Rembrandt sie herausarbeitet, entspricht gerade nur dem Leben dieses Individuums, sie lebt und stirbt mit ihm, in einer Solidarität, die ihr keine darüber hinausreichende, allgemeine, andere Spezialisierungen vertragende Gültigkeit gestattet.

Darum hat die Form hier einen anderen Sinn oder eine andere Art »Notwendigkeit«, als in der klassischen Kunst. Für diese bedeutet sie, daß die Elemente der Erscheinung sich mit einer unter ihnen geltenden Logik gegenseitig bedingen, daß die Geformtheit des einen die des andern unmittelbar fordert. Bei Rembrandt besagt sie, daß ein von einem Quellpunkt her strömendes Leben gerade diese Form als sein Ergebnis oder als den klarsten Anschauungsmoment seiner, in der Form des Werdens seienden Ganzheit hervorgetrieben hat. Es ist, als ob — in der symbolischen Repräsentation, in der der Künstler sein Objekt in sich nachrealisiert — Rembrandt den Gesamtlebensimpuls einer Persönlichkeit wie in einem Punkt gesammelt

empfände und ihn, durch alle seine Szenen und Schicksale hin, bis zu seiner gegebenen Erscheinung entwickelte; so daß, ganz entsprechend den einzelnen Bewegungen, dieser scheinbar einzelne Augenblick als ein von einem weiten Anfang her gewordener und der sein Werden in sich gesammelt hat, vor uns steht. Was wir gerade nur als Prinzip aussprechen, aber in der undurchsichtig verworrenen Erfahrungswirklichkeit nur sehr unvollkommen und zufällig erschauen können: daß jeder Augenblick des Lebens das ganze Leben ist — oder genauer: das Leben ganz ist —, das offenbart hier der künstlerische Ausdruck in Reinheit und Unzweideutigkeit. Wenn jedes Rembrandtsche Gesicht den Bestimmungsgrund seiner aktuellen Form in seiner ganzen Geschichte hat, so sind deren einzelne Inhalte aus ihm nicht ablesbar; sondern nur dies kommt zu anschaulicher Ueberzeugung, daß von dem Beginn und der Potentialität dieses Daseins her ein Strom des Werdens bis zu dieser Aktualität geführt und sie bestimmt hat; wie sie da ist, ist sie eine durch die innerliche Dynamik und Logik des Lebens gewordene. Durch solchen Ausschluß aller Andeutungen einzelner Inhalte und durch das Fühlbarmachen des Lebens *prozesses*, der nach seiner formalen Kraft und Rhythmik, Tempo und Stimmung diese bestimmte Form hervortreiben mußte, fällt alles Hineinziehen von außerkünstlerischen Daten weg: die Geschichte des Menschen, wie sie hier offenbar wird, liegt ganz und gar innerhalb der künstlerischen Erscheinung selbst, daß die Ganzheit des Lebens in ihr liegt, ist sozusagen die Art, auf die sie ist.

Hier ist nun noch einmal der Gegensatz zwischen dem Renaissanceporträt und dem Rembrandtschen von den letzten Kategorien der Weltauffassung her zu formulieren. Die beiden Begriffe, zwischen deren Deutung und Wertung das Dasein sich auf Schritt und Tritt zu entscheiden hat, sind: das Leben und die Form. Das Leben, seinem Prinzip nach, ist dem Prinzip der Form ganz heterogen. Sagt man selbst, es bestände in einem fortwährenden Wandel, Zerbrechen und Neuschaffen von Formen, so ist auch dies schon leicht mißverständlich. Denn es scheint vorauszusetzen, daß irgendwie, ideell oder real, feste Formen bestehen, deren jeder nur, indem das Leben sie zeugt oder offenbart, ein äußerst kurzer zeitlicher Bestand gegönnt ist. Dann aber würde das, was wir eigentlich Leben nennen, ja nur in der Bewegtheit bestehen, die sich zwischen die eine und die nächste Form schiebt, würde nur während des Intervalls, das jene in diese überführt, existieren; denn die Formen selbst können sich, als irgendwie stabile, innerhalb des Lebens, das absolut kontinuierliche Bewegung ist, nicht unterbringen. Macht man mit diesem letzteren

Begriff Ernst, so kann es zu der Gefestetheit, ohne die der Begriff der Form nicht denkbar ist, prinzipiell nicht kommen. Nennt man das, was die innere rastlose Dynamik des Lebendigen äußerlich erzeugt, seine Form, so bringt man damit einen Begriff heran, der einer andern Ordnung zugehört. Denn Form bedeutet, daß das Phänomen, das der Lebensprozeß von innen her an die Oberfläche oder als seine Oberfläche hervortreibt, von dem Prozeß selbst abgelöst wird; es gewinnt die Festigkeit einer ideellen Existenz, indem seine Elemente von einer neuen Gesetzlichkeit des Anschaulichen (wenn auch des vom Leben gespeisten Anschaulichen) aus vereinheitlicht, als voneinander abhängig erkannt werden. Durch ihr verschiedenes Verhältnis zur Zeit und zur Kraft sind Form und Leben absolut getrennt. Die Form ist zeitlos, weil sie nur in der gegenseitigen Bewegung und Relation von Anschauungsinhalten besteht, und sie ist kraftlos, weil sie als Form gar keine Wirkung üben k a n n; nur innerhalb des darunter weiterströmenden Lebens und seines Kausalprozesses setzt sich auch dieses Stadium in weitere Bewirktheiten fort, aber es ist mit dem Oberflächenphänomen, das man ihm an dieser Stelle entnommen hat, gewissermaßen in einer Sackgasse angekommen, oder auch, seine Strömung hat die jeweilige Form an das Ufer geworfen, zu schlechthin entwicklungsloser, ein für allemal seiender Phänomenalität; die Strömung selbst entwickelte sich in kontinuierlichen Kraftwirkungen weiter, gleichsam ohne sich um das Bild zu kümmern, das sie irgendwo dem von außen her aufnehmenden Blick bietet. Dem nun entspricht, wenngleich natürlich in zahllosen Abstufungen, der prinzipielle Unterschied der beiden Möglichkeiten des Porträts. Das Problem des klassischen Porträts ist die Form. Das heißt, nachdem das Leben es einmal zu einem bestimmten Phänomen gebracht hat, gewinnt dieses für den Künstler eine ideelle Eigenexistenz, die er nach Normen der linearen, koloristischen, räumlichen Deutlichkeit, Schönheit und Charakteristik vorträgt. Er abstrahiert das Phänomen aus dem Lebensprozeß, der es erzeugte, und damit werden nur die seiner Gestaltung immanenten Gesetzlichkeiten für sie gültig — ungefähr wie die abstrakten Begriffe logische Beziehungen untereinander aufweisen, die ganz von denjenigen unterschieden sind, durch die die ihnen zugrunde liegenden Einzelwesen real verknüpft sind. Auf die »Beseeltheit« des Porträts ist damit natürlich nicht verzichtet, denn der seelische Ausdruck, in dem Sinne, in dem ich ihn früher in Hinsicht des Renaissanceporträts besprach, ist eine unmittelbare Qualität des leiblichen Phänomens selbst; auch das seelische Wesen ist innerhalb dieses Stiles nicht

ein Lebensprozeß in zeitlicher Entwicklung, sondern ein resultathaftes So-Sein, ein zeitloses, durch die Dimension des Körperphänomens miterstrecktes Definitivum. — Die Form dagegen, die das Rembrandt-Porträt darbietet, erscheint nicht von dem Prinzip der Form selbst, nicht von den ideellen Beziehungsnormen bestimmt, die die Teile des Phänomens sich untereinander begrenzen und balancieren lassen, sondern das von innen treibende Leben, das jener Stil hinter dem Phänomen verschwinden läßt, ist hier in dem Augenblick erlauscht, in dem es in seine Oberfläche hineinwächst, diese trägt sich nicht, gleichsam freischwebend, durch die Gesetze ihrer zeitlosen Anschaulichkeit, sondern durch die Dynamik von Werden und Schicksal, deren vergangenheitsgetragene Gegenwart eben dieses Phänomen bedeutet. In der Klassik scheint das Leben nur den Zweck zu haben, daß es die Form hervorbringe, dann aber von ihr zurückzutreten und sie ihrem selbstseligen Spiel zu überlassen; bei Rembrandt umgekehrt ist die Form nur der jeweilige Moment des Lebens, in diesem liegt der nie zurücktretende Einheitspunkt ihrer Bestimmung, sie ist nur die — recht verstanden — zufällige Art, in der sein Wesen, d. h. sein Werden, sich nach außen kehrt.

Dies macht klar, wieso die Porträtgestalten der Renaissance immer als irgendwie typisch wirken, während die Rembrandtschen den Eindruck individueller Einzigkeit machen. Die Normen, nach denen Erscheinungselemente rein als solche zu einem Optimum künstlerischer Anschaulichkeit geformt werden, sind unvermeidlich allgemeiner Art, sie sind gewissermaßen den Naturgesetzen analog, die sehr mannigfaltig individualisierten Erscheinungen dennoch ein gleichmäßiges Verhalten bestimmen, weil diese, mit all ihren Verschiedenheiten, dem Gesetz dieselbe Bedingung der Anwendbarkeit bieten. Die Elemente werden so gestaltet, als ob sie in einem als einheitlich vorgestellten Beschauer den in Hinsicht der Charakteristik, Schönheit, Deutlichkeit günstigsten Eindruck hervorrufen sollten. Dieses Als-ob gilt für den vorliegenden Sachbestand und ist unabhängig davon, ob der Künstler es als Motiv im Bewußtsein hatte oder nicht. Es scheint mir mit dem allgemeinen Zuge der Mittelmeervölker zusammenzuhängen: ihr Verhalten auf die Gegenwart eines Zuschauers einzurichten. Noch heute ist es ein sehr charakteristischer Unterschied, wenn man in Deutschland und wenn man in Italien etwa einen Arbeiter, der allein über Feld geht und sich unbeobachtet glaubt, singen hört. Der Deutsche singt nicht nur »für sich«, sondern wie aus einer inneren Stimmung heraus, einer fröhlichen oder

sentimentalen oder schlechthin nur bewegten, die sich bloß verlautbaren will, so daß es ihm — etwas kraß ausgedrückt — gar nicht so sehr darauf ankommt, wie es klingt. Der Italiener dagegen singt auch in solchen Augenblicken wie für ein Publikum und als ob er auf dem Podium stünde. Auch für die griechische Kunst scheint mir dies gegenüber dem germanischen Prinzip (so selten dies außerhalb Rembrandts g a n z rein zum Ausdruck kommt) bedeutsam zu sein. Der Mensch der griechischen Statue hat den Stolz seiner Schönheit und das Bewußtsein, diese Schönheit dem Beschauer gegenüber zu repräsentieren. Sobald die Oberflächenerscheinung, mit der als seinem Resultat das Leben sich nach außen hinbietet, das exklusive Material der künstlerischen Formung wird, ist die Interessenrichtung auf den Beschauer hin entschieden. Dieser ideelle Zuschauer ist ein ausschlaggebendes Moment des ganzen klassischen Stiles, ja es bestimmt ihn im eminenten Sinne gerade als S t i l. Denn Stil bedeutet doch immer eine a l l g e m e i n e Formgebung, die an einer beliebigen Zahl mannigfaltigster Erscheinungen gleichmäßig wirksam wird, eine Einheit des Lebensgefühles, das allen diesen Mannigfaltigkeiten entquillt, sobald sie jener Formgebung unterstehn. Indem nun die klassische Kunst die Erscheinungen unter der primären Kategorie des Betrachtetwerdens gestaltet, gewinnt sie an dem ideellen Zuschauer einen terminus ad quem, dessen Ueberindividualität und Typik die verschiedensten Erscheinungen in die Gleichheit e i n e s Formprinzips münden läßt. Darum erscheint, noch abgesehen von dem Wie des Stiles, die klassische Kunst der germanischen gegenüber als »stilisiert« schlechthin. Vermittels dieser Zusammenhänge entwickelt sich aus dem klassischen Prinzip der reinen Form, d. h. der immanenten Gesetzlichkeit der Oberflächenelemente, des Lebensstadiums, das das Werden hinter sich abgeschnitten hat — aus ihm entwickelt sich der Charakter der Typik, des Generellen, der das Renaissanceporträt (von einer nachher zu behandelnden Einschränkung abgesehen) bezeichnet. Es ist noch hinzuzunehmen, daß die Form als solche überhaupt überindividuellen Wesens ist; wie der Allgemeinbegriff zu dem ihm unterstehenden Einzelnen, verhält sie sich zu der Vielheit der materialen Existenzen, die mit all ihrer Verschiedenheit in sie eingehen und deren Gleichheit sie bildet: wo immer das Prinzip der Form führt, geht der Weg jenseits des Individuellen.

Aber umgekehrt geht er auf die Individualität zu, wo das Prinzip des Lebens die Führung hat. Während die Form als solche der Abstraktion und damit der Verallgemeinerung verhaftet ist, ist das

Leben an individuelle Gestaltung gebunden. Natürlich kann man auch einen Allgemeinbegriff des Lebens oder des Lebendigen bilden, aber in ganz anderem Sinn und Maß hat das Individuum sein Leben für sich, als es seine Form für sich hat. Die Form ist nicht an die Wirklichkeit angenietet, sie hat eine ideelle Gültigkeit, die von beliebig vielen Wirklichkeiten aufgenommen werden kann; das Leben aber ist schlechthin nur wirklich und hat deshalb in jeder seiner Reihen diejenige Einzigkeit, die jedes Stück Wirklichkeit als Wirklichkeit besitzt. Es ist ganz unsinnig, daß dieselbe Existenz zweimal sein sollte, während dieselbe Form an zwei oder wieviel Existenzen immer bestehen kann. Soll ein menschliches Phänomen aus dem Lebensprozeß heraus verstanden werden — statt aus der rationalen oder anschaulichen Logik des geschlossenen Erscheinungskomplexes selbst —, so kommt es eben aus einer absoluten Einmaligkeit und Einzigkeit der Existenz; diese Existenz mag ihre Form (oder, was in dieser Hinsicht gleichsteht, ihre Inhalte) mit Unzähligen teilen, sie mag und muß in ihre Lebensströmung unzähliges aufgenommen haben, was Andere, was die Weltinhalte ihr bieten, — dies alles eingerechnet, ist sie nun doch diese eine, von einem unvertauschbaren Punkt des Daseins zu einem andern unvertauschbaren sich streckend. Ihre Form und ihre Inhalte mögen, wie gesagt, vergleichbare sein, aber ihr Prozeß steht jenseits der Alternative von Vergleichbarkeit und Unvergleichbarkeit, er hat die Einzigkeit des reinen Werdens, das garnicht durch Qualitäten, die sind oder werden, auszudrücken ist. Daß in den Rembrandtschen Gestalten der Lebensprozeß selbst anschaulich wird, das ist der Sinn ihrer »Individualität«, nicht aber ein an einzelnen Inhalten aufweisbares qualitatives Anders- oder Besonderssein; denn dies ist eine durchaus relative und zufällige Individualität. Sähe aber eine Existenz auch in einem oder allen Stadien genau so aus wie eine andere, so wäre sie dennoch, mit all ihren Voraussetzungen, Hergeleitetheiten, Entlehnungen, als Lebensprozeß, als Werdenswirklichkeit eben diese eine einzige Strömung. Die empfundene individuelle Einzigkeit eines resultierenden So-Aussehens, eines Oberflächenphänomens eines Lebens ist nur das Synonym dafür, daß sein Werden in ihm investiert ist, daß der Lebensprozeß, als solcher ein einreihiges, unverwechselbares, schlechthin nur in sich seiendes Geschehen, das in diesem Gegebenen eigentlich Angeschaute ist.

Vielleicht hängt mit dieser Konstellation das Gefühl zusammen, das einem manchen Rembrandtschen Gestalten gegenüber kommt: als wäre das, was wir Schönheit zu nennen pflegen,

eine äußerliche Zufügung zum Wesen des Menschen — nicht aus dem innersten Quellpunkt des Wesens mit dem Leben selbst entwickelt, sondern etwas wie ein Rahmen oder eine Schematik, in die der Mensch hineingestellt ist. Gewiß gibt es andere, zu Recht bestehende Auffassungen der Schönheit, die sie gerade mit dem Wurzelpunkte des Lebens verbinden. Allein wenn man die Rembrandtschen Gestalten, die sich aus diesem Punkte, seinen Triebkräften allein folgsam entwickeln, in ihrer ungeheuren Bedeutsamkeit und Beeindruckung sieht und daß ihre Entwicklung mit alledem nicht zur Schönheit geführt hat, so erscheint die Schönheit eben doch leicht als die Form bloßer Oberfläche, als eine Zugabe, die von außen kommt und an der äußeren Schicht hängen geblieben ist. Es ist doch kein historischer Zufall, daß unser Schönheitsbegriff im großen und ganzen und beliebig viele Ausnahmen zugegeben, von dem klassischen Formideal ressortiert, von jener Klassik, deren Sinn nicht auf die schöpferische Strömung des Lebens, sondern auf die formalen Verhältnisse seiner nach außen abgelagerten Erscheinung geht. Wenn Rembrandts Menschen, an diesem Ideal gemessen, so vielfach »häßlich« sind, so hat dies den tieferen Grund, daß die ganze Schicht, als deren ideale Norm unser konventioneller Schönheitsbegriff entstanden ist, überhaupt nicht der Ort seiner bildnerischen Intention ist. Und für den weiteren Zusammenhang, den diese Relation mit der andern: zwischen Typik und Individualistik besitzt, ist in dem gleichen Sinne die frühere Unterscheidung der ästhetischen Elemente wertvoll: zwischen Schönheit und Charakterisiertheit. Als das »Charakteristische« gilt immer das Individuelle; und Rembrandt galt als der Maler des »Charakteristischen« und dessen Gegensatz also war die »Schönheit«, deren Organ das Typische war. Wenn eben das Typische nur an dem äußeren Phänomen haftet, die darunter flutende Lebendigkeit aber immer nur eine jeweils einzige, individuelle ist, so ist damit gleichsam ein Koordinatensystem der Begriffe gezeichnet, das die Rembrandtsche Attitüde festlegt; und es macht begreiflich, daß ihm die »Schönheit« in einem Sinne, der keineswegs ein Werturteil, sondern ein Seinsurteil bedeutete, als etwas »Oberflächliches« erscheinen konnte.

Es ist also sozusagen keine bloß äußerlich festzustellende, sondern aus dem Verhältnis zu den letzten Lebenskategorien quellende Beschaffenheit des Renaissanceporträts, daß es den Eindruck des Typischen, des Rembrandtporträts, daß es den der Individualität macht. Und vielleicht läßt erst diese Deutung der Begriffe den Unterschied der Rembrandtschen Individualisierung gegen die doch immer be-

tonte und mit Recht betonte Individualisierung auch der Renaissanceporträts, insbesondere des Quattrocento, hervortreten. Auf die Kollektivitätsformen, in die das mittelalterliche Leben sich gebunden hatte, war eine Reaktion erfolgt, die insbesondere in der Porträtplastik des 15. Jahrh. ihren extremen Ausdruck fand: garnicht eigenartig, exklusiv, charakteristisch genug konnte der Mensch dargestellt werden. Allein diese Individualisierung ist eine soziolologische, in dem Anderssein, dem Sich-Abheben bestehende, sie bedarf der Vergleichung und ist deshalb etwas nach außen, nach dem Phänomen hin Gekehrtes, sie hängt mit dem Ehrgeiz, dem rücksichtslosen Sich-Durchsetzen, dem Machtwillen, den guten wie den übeln Seiten der Megalomanie des Renaissancemenschen zusammen. Der Rembrandtschen Individualität, wie ich sie hier deute, ist solche Differenz gegen andere Wesen ganz irrelevant; sie besagt nur, daß die jeweils dargebotene Erscheinung durch die Gesamtströmung des bis zu ihr führenden Lebens, welches eben nur das Leben dieses einen Menschen ist und sein kann, bestimmt ist und aus ihr sozusagen anschaulich begriffen wird. Sie wird deshalb garnicht davon berührt, daß vielleicht neben ihr eine andere, genau so qualifizierte Existenz besteht, denn dem jeweiligen Leben kann sein Nur-einmal-Sein nicht genommen werden; wogegen der Renaissance-Individualismus vortrefflich gerade durch die Ueberlieferung illustriert wird, es habe zu Anfang der Epoche eine Zeitlang in Florenz keine durchgehende Mode der männlichen Kleidung gegeben, da jeder sich auf eine besondere Weise zu tragen gewünscht habe. Ueberall wo Vergleichung ist, mag sie als ihr Resultat noch so weite Differenzen zeigen — es bestehen immer gemeinsame Voraussetzungen, unter denen sie möglich ist, ein gemeinsamer Maßstab, vor allem, in unserem Falle: eine gemeinsame Idee des Menschlichen, von der sozusagen irgend ein Quantum in jeder Persönlichkeit enthalten ist, so unvergleichliche Ausgestaltung es auch in jeder erfahre, und die das Gefühl eines gleichen Stiles und allgemeiner Typen alle diese Unvergleichlichkeiten dominieren oder durchdringen läßt. Gewiß hat die Renaissance dem Platonismus, den sie aufnahm, das Element der Individualität eingefügt. Wenn wir, für Plato, den einzelnen schönen Menschen darum lieben, weil er uns an unsere präexistentiale Schauung der Idee der Schönheit erinnert, so ergreift das Motiv der vorirdischen Existenz und ihrer idealen Bedeutung nun das Individuum. Petrarca sagt über das Porträt der Madonna Laura von Simone Memmi:

Doch war mein Meister wohl im Paradiese,
Daher die edle Frau herabgestiegen,
Dort sah er sie, daß von den edlen Zügen
Sein irdisch Werk ein himmlisch Zeugnis wiese.

Und dann Michelangelo an die geliebte Frau:

Dorthin, wo unsre Seelen einst sich trafen,
Führt mich der Weg, den deine Augen weisen.

Die Idee der allgemeinen Schönheit überhaupt ist durch die »Idee« der Einzelpersönlichkeit ersetzt, es ist individualisierter Platonismus — aber immerhin Platonismus, der in der ein für allemal dargebotenen, sozusagen metaphysisch starren Form die abschließende Wesenheit erblickt. Diese zeitlose Form, so leidenschaftlich ihre Einzigkeit in einem empirisch realen Bezirk betont werden mag, kann es prinzipiell garnicht ablehnen, sich mehrfach zu verwirklichen, mit andern denselben Stil zu teilen, einen Typus zu bilden. Aber gegen jene soziologische Einzigkeit wie gegen diese abstrakte Allgemeinheit ist die Rembrandtsche Individualistik gleichgültig, weil die Richtung, von der her sie die Erscheinung faßt, im Prinzip eine andere ist: nicht von ihrer Form, sondern von ihrem Leben her, das sich jeweils als ein einziger, wenngleich aus unzähligen unpersönlichen Quellen genährter Strom ihr zubildet.

Daß die in diesem Sinn individualisierte und einreihige Lebensströmung den spezifischen Eindruck des Rembrandtporträts trägt, das bedeutet freilich eine gewisse Eingeschränktheit seiner Menschenauffassung, die sich etwa gegen die beiden Stiltypen: Michelangelo und Rodin, deutlich abzeichnet. Die klassische Typik ergreift bei Michelangelo in einzigartiger Weise die Ganzheit des Lebens, wobei der Lebensbegriff aber nicht als die historische Werdensreihe einer Einzelexistenz verstanden ist, sondern zu seinem Subjekt die Menschheit und zu seinem Inhalt alles das hat, was man im weitesten, inneren und äußeren Sinne Schicksal nennen kann. Die Physiognomien von Michelangelos Gestalten haben durchaus den klassisch generellen, nirgends personal zugespitzten Charakter. Die ganze Gestalt, in all ihrer formalen Geschlossenheit, Ruhe, ja Schwere, ist durchschüttert von dem Leben überhaupt, von dem Leben als Schicksal, in der ganzen rätselvollen Verflechtung, in die dieser Begriff unser Innerstes und das, was die Mächte außerhalb unser uns auferlegen, einstellt. Diese Gestalten sind nur wie die Kanäle, durch die das Verhängnis des Daseins überhaupt strömt, ihr Leben ist das Leben der Menschheit, das zwar hier von einer sehr bestimmten

Weltanschauung und Gefühlsweise her erfaßt ist, für das aber diese einzelne Individualform nur Gefäß oder Symbol ist, ohne es in die Besonderheit gerade dieser Lebensströmung zu vereinzigen. Wie Rembrandts Gestalten jenseits von Vergleichbarkeit und Unvergleichbarkeit standen, weil sie schlechthin einzig sind, so die Michelangelos aus dem entgegengesetzten Grunde: weil sie schlechthin allgemein sind. Die Form-Allgemeinheit der Klassik hat hier ihre tiefste Begründung gefunden, ist aus einem letzten Sinn heraus gewachsen: daraus, daß jede Gestalt gleichmäßig die Offenbarung des jede Individualform übergreifenden Lebens überhaupt, Schicksals überhaupt ist. Während nun auch Rembrandts Gestalten kein besonderes, zufälliges Schicksal der Person darstellen, sondern das ganze Leben unmittelbar das Schicksal ist — so ist es eben doch *ihr* ganzes Leben, die völlige Individualität seines Verlaufes. Es schwebt nicht als das Menschenschicksal überhaupt über ihnen und läßt sich nur auf den einzelnen nieder, sondern es bricht aus ihnen selbst hervor; aus irgend einer tiefen Quelle, die nichts Vorangehendes und nichts Uebergreifendes kennt, strömt hier ein Werden, das die Totalität dieses Lebens ist, aber seiner Wirklichkeit und seinem Sinn nach einzig, eine individuelle causa sui. Aus diesen Konstellationen wird begreiflich, daß Michelangelos Gestalten, trotz all ihrer Gewaltigkeit und Vollendung, den Eindruck der Unfreiheit machen: Schicksal und Leben, weil es nicht ihr einzig-eigenes, sondern das der Menschheit überhaupt ist, vergewaltigt sie, sie möchten sich dagegen wehren und es abschütteln und können das nicht, weil es ja *doch* ihr eigenes, sie ganz ausmachendes Wesen ist — ein begrifflicher Widerspruch freilich, ein logisch Unvereinbares, mit dem sich aber gerade die unversöhnbare Tragik dieser Gestalten vielleicht ausdrücken läßt. Rembrandts Gestalten umgekehrt, ohne die heroische Gebärde und monumentale Mächtigkeit jener, oft genug wie gedrückt und zerdrückt von äußeren Mächten, lassen immer noch einen Freiheitspunkt fühlen, sie haben nicht gegen die unsichtbaren Gewalten anzukämpfen, die als das Schicksal des menschlichen Lebens überhaupt den Einzelnen, ihn umgreifend und doch irgendwie außerhalb seiner, mit sich reißen. An all den oft kleinbürgerlichen, schlechtrassig jüdischen, geistig unerheblichen Menschen Rembrandts ist etwas von Souveränität, die aber nicht ihrem Bewußtsein einwohnt, sondern ihrer Auffassung durch den Künstler; er hat gezeigt, wie in dem idealen Bilde jedes Menschen eine Freiheit und Selbstherrlichkeit wohnt, sobald der zum Bilde ergriffene Moment wirklich aus der Kontinuität seines Lebens aufgewachsen ist — entsprechend dem Freiheitsbe-

griff seines Zeitgenossen: zu existieren und zu handeln ex solis suae naturae legibus — ein Gewordenes, das den ganzen Lauf seines Werdens in sich gesammelt hat und gerade nur aus diesem — soviel Aeußeres und Passives ihm eingefügt sei — werden und begriffen werden konnte. Freilich muß das mit dem Verzicht auf jene Erweiterung zum Allgemein-Menschlichen bezahlt werden. Michelangelos Gestalten erlebten das, wenn auch unter besonderem Gesichtswinkel erfaßte, Schicksal der Menschheit überhaupt, die Grenzen des individuellen Daseins sind durchbrochen, und was wir sehen, ist nicht ein Strom, aus e i n e r Quelle zu e i n e r Mündung fließend, sondern eine Welle, gehoben aus einem Meer, das in ihr sein Gesamtgesetz anschaulich macht, oder genauer, wir sehen eigentlich nicht eine Welle, sondern durch sie hindurch, als wäre sie durchsichtig, das ganze Meer.

Es handelt sich nicht um das Plus und Minus, das jede Vergleichung künstlerischer Persönlichkeiten unvermeidlich, aber innerlich zufällig ergibt; sondern darum, daß das Positive jeder dieser Auffassungen der Kunst, ja des Lebens, innerlichst an die Bedingung gebunden ist, die andere auszuschließen. Ist es nun bei Michelangelo die Schwere, Spannung und Unerlöstheit des Menschenschicksals überhaupt, an der fühlbar teilhabend die Gestalt sich über die individualistische Einschränkung der Rembrandtschen Darstellung erweitert, so dehnt sich bei Rodin der Kreis, in den die Individualität sich auflöst, noch weiter. Die Intention des Gefühles liegt jetzt nicht mehr auf einem Verhängnis der Menschheit als solcher, sondern auf dem Bewegungsrhythmus des kosmischen Geschehens überhaupt. Rodins Kunst, insoweit sie originell schöpferisch ist, steht im Zeichen des modernen Heraklitismus. Für das so bezeichnete Weltbild ist alle Substantialität und Festigkeit des empirischen Anblicks in Bewegungen übergegangen, in rastlosen Umsetzungen durchströmt ein Energiequantum die materielle Welt, oder vielmehr: i s t diese Welt, keiner Gestaltung ist auch nur das geringste Maß von Dauer beschieden und alle scheinbare Einheit ihres Umrisses ist nichts als Vibration und das Wellenspiel des Kräftetausches. Rodins Gestalten sind Elemente einer so empfundenen Welt, Umrisse und Bewegungen des Leibes sind hier die Symbole von Seelen, die sich in eine Unendlichkeit von Entstehung und Vernichtung hineingerissen fühlen, in jedem Augenblick an dem Punkte stehen, wo Werden und Untergehen sich begegnen. Die Form im Sinne der Klassik ist deshalb hier ebenso aufgelöst, wie bei Rembrandt, aber das Lebendigwerden, Prozeßwerden der Gestaltung vollzieht bei Rodin nicht zugleich die Festigung zu dem ganz neuen Sinn und der Einreihigkeit der Indivi-

dualität. Die Oszillierungen und Wirbel des kosmischen Geschehens vielmehr lassen es zu dieser (ich spreche hier von den Akten, nicht von den, kompliziertere Deutung fordernden Porträts Rodins) nicht kommen. Man kann die drei Stiltypen, die hier zugleich Symbole dreier ganz allgemeiner Lebensbegriffe sind, an ihrem Verhältnis zur Zeit charakterisieren. Die Form der Klassik bezeichnete ich als zeitlos, weil sie dem Nacheinander des Lebensprozesses als die Abstraktion seiner Inhalte oder Ergebnisse gegenübersteht; nachdem die Entwicklung der Bewegung oder des Lebens zu dieser Gestaltung geführt hat, gibt es für diese, rein künstlerisch geformte, kein Vorher und kein Nachher mehr. Aber aus dem entgegengesetzten Grunde ist in den Rodinschen Gebilden die Zeit ausgeschaltet. Denn damit sie für ein Gebilde Geltung habe, muß dieses ein, in welchem Sinne immer, einheitliches sein, an dem ein Vorher und ein Nachher irgendwie fühlbar werden kann. Eine Zeit, die schlechthin nur verfließt, sozusagen gedächtnislos, wäre keine Zeit, sondern ein ausdehnungsloses Jetzt; nur wo sich eine Form bietet, in der das Vergangene noch zu irgend einer Synthese mit dem Gegenwärtigen gelangt, ist Zeit. Die Welt der Rodinschen Gestalten aber ist (ihrer Idee nach, auf die die Anschauung natürlich nur aus einer Entfernung hinweist) gerade eine solche des absoluten Flusses, der Aufhebung jeder Festigkeit, an der sich ein Früher und ein Später, also eine Zeit markieren könnte. Hier ist der vorüberfliegende Moment des Lebens gebannt, aber so, daß man wirklich sein Vorüberfliegen fühlt, während das Vorher wie das Nachher in undurchdringliches Dunkel versunken bleibt. Die absolute Bewegtheit, in die die Seelen und die vibrierenden und sich bäumenden, zuckenden und fliegenden Körper bei Rodin hineingerissen sind, negiert die Zeit gerade so, wie das Zurücktreten von aller Bewegtheit in dem Formprinzip der Klassik sie negiert hatte. Das absolute Werden ist genau so unhistorisch wie das absolute Nicht-Werden.

Hier liegt, was die Rodinsche Auffassung des Menschen von der Rembrandtschen trennt. Der Mensch bei Rodin ist in alle Bebungen und Wehen des Werdens aufgelöst, er besteht sozusagen nur in dem heraklitischen Momente des Werdens — aber das Gewordensein dieses Momentes spüren wir nicht. Auch von seiner eigenen Vergangenheit ist er losgerissen — das will sagen, daß er keine Individualität ist. Den Zusammenhang zwischen dieser und dem Historisch-Zeitlichen hat Rembrandt anschaulich gemacht. Einerseits nämlich sind die Momente des absoluten Werdens nur dadurch in ein Vorher und Nachher zu gliedern, daß sie sich an einem Einheit-

lichen, in irgend einem Sinne Durchhaltenden, vollziehen. Wären sie mit ihrem zeitlichen Vorbeisein auch radikal verschwunden, so könnte es zu jener Ordnung und Relation, die eine gewisse Zusammenfassung voraussetzt, nicht kommen. Am Lebendigen erscheint die Individualität als dieser ideelle Bestand, an dem sich die auf- und niedertauchenden Werdensmomente gewissermaßen aufreihen, sie sind nun nicht mehr unlokalisierte Daseinsatome, sondern als Zustände eines und desselben Individuums (das nicht etwa als starre Substanz, sondern in der eigentümlichen Identität des Lebendigen mit sich selbst zu deuten ist) sind sie nun füreinander nicht verloren, wie vom Gesichtspunkte des bloß mechanisch-kosmischen Wirbels aus, sondern das eine ist wirklich das Frühere bzw. das Spätere des andern. Erst als Entwicklungsmomente einer Individualität also sammeln und ordnen sie sich in einer Zeitreihe. Umgekehrt ist Individualität ihrerseits nur durch die historische, die Absolutheit des Werdens ablehnende Nacheinander-Reihung der Lebensmomente denkbar — immer vorausgesetzt, daß sie nicht die Akzentuierung des Besondersseins, die qualitative Einzigkeit besagen will, sondern, wie bei Rembrandt, die Kontinuität eines einheitlichen Lebens, in dem jeder Augenblick alle vergangenen voraussetzt und alle künftigen begründet und jeder die jeweilige Form bedeutet, in der sich die Ganzheit dieses Lebens darstellt. Dieser Sinn der Individualität ist ersichtlich nur durch den zeitlichen Zusammenhang der Lebensmomente zu realisieren, nicht aber bei ihrer Atomisierung in die, gegen alle Zusammenfassung gleichgültigen, absoluten Bewegtheiten einer heraklitisch aufgefaßten Welt. Das Daseins- und Schicksalsgefühl, von dem aus Rodin seine Akte gestaltet, ist aber gerade einer solchen Welt verhaftet, es kennt deshalb, seiner Idee nach, keine zeitliche Synthese, die sich sozusagen nur als der andere Ausdruck des Individualitätsgedankens herausgestellt hat. Indem die Ordnung der Zeit die Individualität bedingt, diese aber zugleich jene, offenbart sich beides als *eine*, nur von verschiedenen Seiten her betrachtete Formung des Lebens. Noch einmal zeigt sich hier, wie die individualistische Auffassung des Menschen bei Rembrandt zugleich die von der Geschichte des Menschen dominierte ist und sich ebenso gegen die überzeitliche der Klassik wie die unzeitliche Rodins abhebt. Wie aber jene, in ihrer Erfüllung durch Michelangelo, die ewige Unerlöstheit des Menschenschicksals gerade durch die Zeitlosigkeit der Formgebung eindringlich machte, Rembrandt aber seine Gestalten von dieser überindividuellen Weite einschloß und sie gleichsam in ihr personales Schicksal wie in eine

isolierende Membran einschloß — so hat er sie durch den einreihig festen Ablauf ihrer individuellen Zeitlichkeit von dem kosmischen Schicksal abgesperrt, in dem die Rodinschen Gestalten stehen und sich freilich auflösen. Wie die Rembrandtschen Gestalten deshalb den michelangelesken gegenüber etwas Freies, aber dem Allgemein-Menschlichen Unverbundenes haben, so zeigen sie den Rodinschen gegenüber eine letzte innere Sicherheit, die diesen, vom Sturm und den absoluten Vergewaltigungen des Daseins entwurzelten und unpersönlich gewordenen ganz fehlt; aber immerhin ist diese Aufgelöstheit eine in den Kosmos gehende, das kosmische Leben (dahingestellt, ob es so definitiv richtig formuliert ist) läßt ihnen keinen Rest von Fürsichsein, sie sind nichts als die Oszillationen in einer heraklitischen Welt, zu deren Totalität sie die Zugehörigkeit um den Preis gewinnen, jegliche Substanz und Lebenseinheit dem bloßen Jetzt des absoluten Werdens preiszugeben. Indem Rembrandts Gestalten diese Einheit und selbstsichere Kontinuität bewahren, bezahlen sie ihrerseits dafür den Preis, nicht eigentlich das Gefühl des Kosmischen in uns zu wecken.

Sechs Betrachtungen
über Möglichkeit und Gegenstand der Philosophie der Kunst.

Von

Friedrich Alfred Schmid (Heidelberg).

Erste Betrachtung.
Erlebnis und Erkenntnis.

Am Anfang aller wissenschaftlichen Bemühung ist die Natur der selbstverständliche Gegenstand, hingestellt von welchem Geber auch immer; und nun fremd und stumm da, zu beliebigem Gebrauch, daher auch zu beliebiger Prüfung und Erforschung. Die hinzutretende Einsicht: daß ein höherer Zusammenhang dem erkennenden Wesen und dem gegebenen Erkenntnismaterial doch insofern übergeordnet bleibe, als die Erkenntniswerkzeuge gewissermaßen für ihr Material eigens geschaffen, oder ihm höchst angepaßt erscheinen, ändert an diesem Sachverhalt nur soviel, daß neben das Erkenntnisinteresse am Gegebenen auch noch das Erkenntnisinteresse am Geheimnis des Erkenntnisaktes und seiner Werkzeuge tritt.

Diese zweite, auf Selbsterkenntnis gerichtete Aufgabe des erkennenden Wesens scheidet sich indessen deutlich ab von der Aufgabe jeder Naturerkenntnis und führt als Logik und als Wissenschaftslehre ein sicher umgrenztes Dasein.

Will man demnach den Vorzug aller Wissenschaften vom Gegebenen sich recht eindringlich vor Augen führen, so betrachte man ihn unter dem Gesichtspunkte des lebendigen, mitschöpferischen Beteiligtseins eines Erkennenden an seinen Gegebenheiten: dies Beteiligtsein fehlt. Wo es sich aufdrängen möchte, fällt es grundsätzlich aus. Die gegebene Natur hat nichts mit dem erkennenden Wesen gemein.

Unter dem Begriffe der Schöpfung aber wird hier verstanden: diejenige Art von menschlich-planmäßiger Hervorbrin-

gung, welche, zwar durchweg im Sinnlichen gebunden an die bloße Bearbeitung und Umformung gegebener Gegenstände der Natur, dennoch ihrem Motive nach erfinderisch, das heißt: ohne Vorbild[1]); ihrem formalen Arbeitsverlaufe nach einzig und unwiederholbar ist; und ihrem Ergebnis nach den betroffenen Sachgebieten neue, der Naturordnung gegenüber gleichgültige, eigentümlich sinnvolle Ordnungsbedeutungen ihrer Teile auflegt.

Die »Schöpfung« unterscheidet sich demnach: von leerer Spielerei durch das Ergebnis; von wissenschaftlicher Leistung durch den formal unwiederholbaren Arbeitsverlauf; und von der Kulturtat (wie erst später — in der dritten Betrachtung — genauer ins Auge zu fassen) durch die Beschaffenheit ihrer Motive. Der Schöpferische also ist nicht der Erkennende; und Schöpfung ist der Tod der Konstruktion auf Grund gegebener Natur.

Viel später erst ist nun die Frage gestellt worden, ob das Gegebene denn der einzig mögliche Gegenstand des Erkennens und der Wissenschaft sei. Daß das Gegebene nicht der einzige Gegenstand unseres Erlebens sei, bezweifelt niemand. Neben dem Gegebenen und durch sein Da-Sein hin wirkt das aus menschlicher Zwecksetzung Geschehende. Und dies Geschehen umgibt uns als ausdrückliche Leistung, als verantwortliche Tat, als Schöpfung. Geschichte, als Wissenschaft von einem bloßen Naturgeschehen, bleibt daher außer Betracht. Dergleichen ist der Sache nach wohl unantastbar; dem hier gemeinten Begriffe nach aber ein Widersinn.

Bleibt demnach nur zweierlei zu antworten übrig. Entweder: es gibt Wissenschaften auch vom verantwortlich und vom schöpferisch Geschehenden. Oder: das Geschehen dieser Art ist nur dem Erlebnis, nicht der Erkenntnis zugänglich; daher solche, welche darüber

---

1) Wiederum verlangt vielleicht der Begriff des »Vorbildes« eine Erläuterung; und zwar dahin, daß mit ihm hier die Vorlage gemeint ist, welche nach »allgemeinen Regeln« kopiert werden kann. Die Naturvorlage der Landschaft, das mit Blumen gefüllte Glas, ist darum für den Maler keineswegs »Vorbild« — da doch dieses »nach allgemeinen Regeln kopieren« soviel hieße, wie: diese Gegenstände noch einmal machen — sondern diese Dinge sind ihm »Motiv«, das heißt: Anlässe zu einer unvergleichlich persönlichen »Erfindung« möglicher Neuzusammenhänge anderer, ausgewählter und weniger Materialbestandteile (Leinwand, Farbe, Bindemittel), welche übrigens auf den anlaßgebenden Naturgegenstand nicht den mindesten Bezug zu haben brauchen.

»Ohne Vorbild« will also sagen: »ohne Schema der Rekonstruktion eines Gegebenen«; und nicht: »ohne Anstoß einer Beobachtung im Sinnlichen«; ebensowenig wie: »ohne Hinblick auf eine Idee«.

Worte machen, zusammenhängende Mitteilungen versuchen, entweder Naturforscher vorstellen (indem sie Geschehendes auf Gegebenes zurückführen); oder teils bloße Feststeller von Fall zu Fall, teils Auswendigwisser von Daten zu ihrer Liebhaberei; oder endlich frei dichtende Verfasser von Wortkunstwerken sind.

Alle diese Bemerkungen gelten zunächst für »Taten, welche geschahen«: für Geschichte, Kultur- und Wirtschaftsleistungen. Die Kernschwierigkeit des Problems beruht dabei offensichtlich auf dem Umstand, daß jene Taten als Hervorbringungen des selben, kulturerzeugenden Menschen anzusehen sind, welcher auch als der Träger des erkennenden Wesens gelten muß. Die Wissenschaft wird so durch ihn selbst zum Gegenstand der Geschichte. Das will sagen: Erlebnis und Wissensgegenstand rücken im tätigen Menschen so enge zusammen, überdecken sich bald so vielfach, daß ernstlich in Frage gestellt scheint, ob denn der Lebendige noch sein eigener Wissender sein kann. Denn die Taten, zurückverfolgt auf ihre letzten Verursacher im schöpferischen Menschen, entspringen aus Quellen, die gleichfalls jenseits der gegebenen Natur gelegen, sich nachbarlich neben die letzten Prinzipien des Logischen ordnen und dem weiteren Grübeln die orphischen Urworte entgegenrufen: »Vernunft«, »Freiheit«, »Gott«.

Das Bezeichnende dieser allerlebendigsten Worte ist aber gerade, daß sie meinen: »Erlebnis und Erkenntnis in ein ununterschiedenes, nicht unterscheidbares Eins gesetzt«.

Dennoch ist kein Zweifel, daß Geschichte als Geschehenswissenschaft früh geübt, zwar spät von der Wissenschaftslehre nachgeprüft, dafür aber bis heute in ihrem tatsächlichen Bestande kaum ernstlich bestritten worden ist.

Ein letztes Gebiet des Erfahrbaren erfreut sich solchen Vorzugs noch keineswegs. Das ist das Tatsachengebiet der Kunstschöpfungen.

Die erkenntnislustigen Beobachter dieser Lebenserscheinung sind die wahren Nachzügler im gelobten Triumphzuge der Wissenschaften. Stets erst am Ausgange großer Epochen tauchen die Kunstlehren auf; spärlich und beiläufig sind die späten Versuche ihrer systematischen Einordnung in den ebenbürtigen Zusammenhang der Wissenschaften durch erkenntnistheoretische Sicherstellung. Und bis heute ist die Möglichkeit der Durchführung einer kritischen Wissenschaft von den Künsten und vom Schönen achselzuckend angezweifelt, ja ernstlich bestritten.

Der Haupteinwand gegen die Geltungsbegründung einer philosophischen Kunstlehre bleibt dabei immer der Hinweis auf die,

hier vollkommen vorliegende, Verschmolzenheit von Gegenstand und wissenschaftlichem Instrument; auf die von vornherein hoffnungslose Einheit von Erlebnis und Erkenntnis. Ist es nämlich schon der Grenzfall der Möglichkeit einer Kulturwissenschaft: daß ein Tätiger sein eigener Historiker sei (vielleicht noch nicht der Geschichtsschreiber Julius Cäsar, sondern eigentlich erst solche Bekenntnis-Romanschriftsteller, wie Jean Jacques Rousseau, stellen jenen Grenzfall dar); so scheint es im Bereiche der Kunst schon den reinen Widersinn zu bedeuten, wenn man verlangt, es solle der Schöpfer sein eigener Zerleger, es solle der Genießende sein eigener Experimentator sein. Ein drittes Verhalten des Menschen zur Kunst, außer Schöpfer- und Liebhabertum, gibt es nicht. Denn jede andere Verhaltungsweise tötet das Kunstwerk in seinem Wesen und macht dann aus ihm: einen »Gegenstand«.

Mit zu Anfang gebrauchten Worten also: die Wohltat unbefangener Fremdheit, die für den Naturerkennenden gesetzt ist zwischen Gegebenheit und in Kenntnis Nehmenden, schwindet für den Kulturforscher allmählich auf ein Nichts zusammen: denn schon ihm ist im Grunde keine »Tat«-Sache mehr fremd her g e g e b e n; sondern jede ist ihm aus innerstem Wesen verwandt und im letzten Grunde g e n o m m e n aus jenen gemeinsamen Quellen des menschlichen Willens, die auch in seiner Brust nicht anders fließen: Zur Menschheit sich erweiternd, rast der Verstehende mit Ajas, klagt mit Achill und trotzt mit Agamemnon.

Aber ist schon der »Verstehende« schwerlich mehr der wissenschaftlich Erkennende, so ist gar der Künstler und der Kunstliebhaber in einem noch weit eingeschränkteren Falle. Denn er bedarf zum »verstehenden« Besitze seiner Kunsterfahrungen noch nicht einmal jener Erhöhung und Auswertung seines Gesichtskreises zum Standpunkte der allgemeinen Menschlichkeit. Es scheint sich sein Verstehen vielmehr durchaus zu erfüllen in Darstellung und Genuß: also in der ausgesprochensten Verschmelzung seines verstehenden und kunsteinsichtigen Wesens mit dem Gegenstande, innerhalb der engen Schranken seiner, jeder anderweitigen Verständigung gänzlich unbedürftigen Person.

Das Kunstwerk als »wissenschaftlicher Gegenstand« scheint hier nicht nur aus dem Allgemein-Menschlichen »genommen«; es erweist sich vielmehr als zugleich ursprünglich-persönlich »erzeugt« und als vom Erlebnis so wenig unterschieden, daß endlich ein jedes Wort, das überhaupt den Kunsteindruck fassen oder nennen soll, ganz zu versagen und tot zu bleiben droht, wo es nicht erfüllt und getragen ist vom ewig Unaussagbaren des Erlebnisses.

Trotzdem haben die Kunstlehrer nicht aufgehört, das dem Anscheine nach Unmögliche durch Leistung wirklich zu machen und die Geltung ästhetischer Gesetze zu behaupten. Trotzdem haben auch die Wissenschaftslehrer niemals gänzlich sich zu verbergen vermocht, daß: wenn die Erkenntnisfrage an alle Dinge, welche der Erfahrung zugänglich sind, zu richten grundsätzlich gestattet ist, auch von den Tatsachen des Kunstdaseins irgendeine Erkenntnis aufzeigbar und darum über die Erscheinungen des Schönen ein allgemeinverbindliches Wissen mitteilbar sein müsse. Grund zur Annahme einer sogenannten Antinomie im kantischen Sinne läßt sich nicht finden. Folglich dauern die Bemühungen um eine kritische Kunstwissenschaftslehre fort bis zu deren endlicher Erbringung.

Zweite Betrachtung.

Die methodischen Irrwege der Kunstlehrer.

Besonders haben zur Verschleierung des entscheidenden Problems der Kunstphilosophie alle jene zahllosen Versuche von Aesthetiken beigetragen, welche, nach dem bekannten Rezepte der Rückführung jedes Neu- und Eigenartigen auf das gewohnte Naturartige, alles scheinbar Unerlaubten auf das anerkanntermaßen Erlaubte, die Kunsterscheinung auf ein Phänomen der körperhaften, oder der seelischen Natur zurückzubringen sich beflissen. Und so haben sie aus der Aufgabe einer kritischen Kunstlehre, auf die es doch zuerst ankäme, bald ein Kapitel der Psychologie, bald eine fleißig beschreibende Aufzählung von Tatsachen der Erfahrung, oder endlich — und dies im günstigsten Falle — einen Anhang zur Sittenlehre, oder zu den Gesellschaftswissenschaften gemacht.

Die Aufgabe selbst steht aber unentwegt so: Ueber die Erfahrungsinhalte der Kunsterscheinung sind Urteile ausfindig zu machen, die, über die Person des Urteilsprechenden hinaus, Bestand haben und deren Allgemeinverbindlichkeit sich erweisen läßt. Urteile, die somit geeignet wären, die Bausteine einer Wissenschaft zu sein, welche nicht von jenen toten Hülsen und nicht von jenen meßbaren Seelenzuständen handelte, an denen zwar ein Kunstwerk sich vielleicht stets materialisieren muß; von denen aus aber sein Sinn und Wesen niemals ergriffen werden kann; sondern welche sich befaßte mit dem bedeutungsmäßig Eigentümlichen der Kunst:

Nämlich zuerst mit einem kritisch hinlänglich streng umgrenzten Begriffe des Schönen; sodann mit der Systematik festgefügter, unveränderlicher und dem allgemeinsten Gebrauche grund-

sätzlich angemuteter Begriffe der Kunstentstehung, des Kunstdaseins und der Kunstwirkung (welche fernerhin mit Fug: »ästhetische Kategorien« genannt werden mögen); und endlich mit ebenso unvertauschbar verankerten und aus ihrem Ort definierten Begriffen der konkreten Kunsterfassung.

Mag nun die Lösung dieser Aufgabe möglich oder unmöglich sein; so sollte doch, vor allem, darüber Klarheit bestehen, daß vor dieser Entscheidung eine jede inhaltliche Kunstlehre, welche sich nicht eben mit der Seele, oder mit der Aufstellung von Handwerksregeln, oder mit dem Zusammentragen unverbindlicher Meinungen der berühmten Männer und Merksprüche begnügt, doppelt unmöglich ist.

Man kann aber, dessen ungeachtet, an allen Unternehmungen, welche auf Darstellung der Geltungsgrenzen ästhetischer Begriffe zielen, in großen Zügen etwa folgende sechs Methoden wahrnehmen:

Die älteste, schon von Aristoteles geübt, und die beliebteste, weil bequemste, ist diejenige, welche ich die Methode der gegenständlichen Klassizitätsbestimmung nennen möchte. Ihre Vertreter melden sich gewöhnlich gegen den jeweiligen Ausgang großer Kunstzeiten, dann, wenn schon das erwachende Bewußtsein für die noch miterlebte Größe einer Kunstübung den Eintritt der Epigonenzeit ankündigt. Gewisse Künstler, gewisse Werke haben den Ruhm der Vollkommenheit und Vorbildlichkeit in ihrer Gattung und bei ihrem Volke erlangt. Daher treten nun die Kunstlehrer auf, welche diese Werke untersuchen und die verborgenen Regeln aufzudecken bestrebt sind, aus welchen der lebendige Aufbau jener Werke sich mutmaßlich vollzog. Sie meinen dann, mittels der so erschlossenen Gesetze das Zerlegte wieder zum lebendigen Ganzen aufkonstruieren zu können und bekennen dadurch eine doppelte, methodische Meinung:

Einmal die, daß man vom Kunstwerk, allenfalls auch vom Kunstschöpfer, ausgehen müsse, um das begriffliche Wesen und die Gesetze des Kunstdaseins zu finden. Sodann die andere, daß die erkenntnismäßige Gewißheit von der durchschauten Natur des »klassischen« Werkes verbürgt werde durch das klassizistische Experiment.

In ersterem Betracht stellt sich daher diese Methode der gegenständlichen Klassizitätsbestimmung dar als metaphysisch-dogmatisch: denn das gegebene Kunstwerk ist geoffenbarte Schöpfung eines hinternatürlichen Genius; die Klassizität aber ist

hingenommene Behauptung einer zeitlichen, oder völkischen Autorität. Im letzteren Betracht erweist sich diese Methode als empirisch-naturalistisch: denn sie geht aus von einer begrenzten Zahl vorhandener Kunstwerke oder Künstler und gedenkt, deren Gesetzmäßigkeit zu ergründen durch Experiment und induktive Konstruktion.

Es ist eine häufige Erfahrung, daß beide methodische Gesinnungen leicht zusammengehen. Wo diese den sonstigen Bildungsvoraussetzungen zu sehr widerstreiten, da treten, wie zum Beispiel auf dem Hintergrunde des deutschen Idealismus, solche Zwittergesinnungen auf, wie die der ästhetisch-romanischen Ironie. Bei Friedrich Schlegel und Novalis etwa ist sie offenkundig ein Ausdruck der Unbehaglichkeit, mit welcher die Lehre vom produktiven Genie und das Dogma von der Klassizität Goethes gleichzeitig vertreten wird.

Jene anderen Bildungsvoraussetzungen des Idealismus weisen, unter anderen, die Aesthetiker dieser Epoche hin auf eine zweite, nämlich auf die Methode der spekulativen Klassizitätsbestimmung. Für sie gilt es, nicht das geleistete Kunstwerk zu rekonstruieren aus seinen analytisch gewonnenen Regeln des Aufbaus und es somit immer wieder zu fordern; sondern vielmehr das, aus dem synthetisch gewonnenen Idealbegriffe des Schönen und aus dem spekulativ vorbestimmten Urbilde der Kunst geforderte Kunstwerk annäherungsweise nachzuleisten. Im übrigen bedeutet es einen freilich nur unerheblichen Unterschied, ob das Gesetz aus der »Ur«- oder ob es aus der »Tat«-Sache gezogen; und ob somit das metaphysische, oder ob das empirische Moment in der dogmatisch-naturalistischen Deduktion überwiegt. Denn einmal in die metaphysischen Bereiche emporgetragen, bedarf es einiger Spitzfindigkeit, um zu entscheiden, ob nun das »klassische« Kunstwerk besser zuerst getätigt und dann deduziert, oder ob es billig zuerst deduziert und sodann getätigt werde: Beidemale handelt es sich um eine ideale Forderung, die, in den Niederungen der Kunsterfüllung als eine Art von Geßlerhut für eigensinniges Künstlervolk aufgesteckt, anstatt zu sagen, was Kunst sei, vielmehr vorschreibt, was sie zu sein habe.

Auf denselben Enderfolg strebt schließlich auch die dritte Methode, nämlich die Methode der formalen Klassizitätsbestimmung hinaus, obschon sie von einigermaßen erweiterten Ueberlegungen ausgeht. Für sie ist nicht eine Anzahl von Kunstwerken der Ausgangspunkt, sondern eine Anzahl von Kunsturteilen; und zwar eine möglichst große Anzahl, ohne Rücksicht auf Zeit und

Ort ihrer Entstehung. Aber sie nimmt die Urteile, wie sie sind und sucht, indem sie diese gleichsam übereinander schichtet, den inhaltlich größten Deckungskegel ihrer Uebereinstimmungen auf; wähnend, sie habe damit eine Art von Urteilssammlung gewonnen, die als das Gesetzbuch des gemeinen Kunstverstandes, oder eines ästhetischen *sensus communis*, gelten dürfe.

Diese Methode verzichtet auf die metaphysisch-naturalistische Seite der ästhetischen Regelbegründung. Aber sie setzt an die Stelle der inhaltlichen, oder der spekulativen Klassizitätsbehauptung, die durch Auszählung gewonnene, empirisch-dogmatische Feststellungsbehauptung, daß das Wesen der Kunst in seinem Kern umschrieben werde durch eine gewisse Zahl von allgemeinen Urteilen, welche demnächst den Charakter von allgemeinen Forderungen an das Auftreten auch eines jeden künftigen Kunstwerkes annehmen; nach welchen also ein Werk nur insoweit unter den Begriff des Künstlerischen (oder meist: »des Schönen«) fällt, als es diesem allgemeinbegrifflichen, oder formalen Klassizitätsanspruche genügt.

Der Grundfehler der Methode liegt auf der Hand: die Feststellung der größtmöglichen Urteilsübereinstimmung ist sachlich unvollziehbar. Wäre sie aber vollziehbar, so enthielte sie keine Erkenntnis vom Kunstwesen, sondern lediglich das, allem Konstatierungseifer stets entsprechende »Auswendigwissen« seiner festgestellten Bestandteile.

Auf jeden Fall endlich leisten alle drei Methoden der Klassizitätsbestimmung weiter nichts, als die Aufstellung von ephemeren Kunstvorschriften: die Meinungen über den Klassizitätsrang berühmter Kunstwerke stürzen sich von Zeit zu Zeit um bis zur Behauptung des vollendeten Gegenteils; die spekulativen Schönheitsbegriffe der philosophischen Weltsysteme wechseln unbeschrieen mit ihren Erzeugern; und der gemeine Kunstverstand wird alle Tage neu durch unerwartet auftauchende Kunsterscheinungen auf den Kopf gestellt. So ist die Klassizitätsidee überhaupt die Mutter aller ästhetischen Gesetzbücher, deren Bestimmung es ist, schneller zu veralten, als die Tinte trocken wird, mit welcher sie geschrieben sind. Denn das Kunstwerk »soll« niemals. Es soll auch niemals irgend einem Begriff entsprechen: da es doch zuerst Schöpfung ist, und nicht Gegebenheit; und da es demnächst Erlebnis ist, und nicht Konstruktion. Soll an diese Nichtgegebenheit Erkenntnis heranreichen, so ist es also von vornherein und nach der Natur der Sache ewig ausgeschlossen, daß diese Erkenntnis auf dem Wege der Sachuntersuchung, der Kunstzerlegung, der Erlebnisreduktion, erbeutet werde.

Dadurch behaupten die noch übrigen Methoden der ästhetischen Begriffsgewinnung einen merklichen, äußeren Vorsprung: denn sie lassen das Kunstwerk an seinem Ort und wenden sich, bescheidener oder einsichtsvoller, denjenigen Tatsachen zu, welche im Auswirkungsbereiche der Kunsterscheinung selbst angetroffen werden; hoffend, an den Früchten gleichsam das Wesen zu erkennen:

Gegenstand der ästhetischen Begriffsbildung wird das kunsterlebende Subjekt.

Da wäre zuerst (oder, in der Aufzählung der kunsttheoretischen Wege zum vierten) die Methode der vergleichsweisen Zweckbestimmung zu nennen. Sie versucht, die Natur des Schönen zu erfassen durch Einordnung seiner erfahrungsmäßigen Wirkungen in ein beliebiges, sonstwie bekanntes und vorausgesetztes System zielstrebiger Wollungen. Sei es nun, daß es sich dabei um Begriffe der Sittenlehre, oder sei es, daß es sich um die Annahme physiologischer Lustgefühle und um deren angeblich angestrebte Befriedigung handelt: das Kunstwerk wird hier jederzeit als ein nur besonders geartetes Instrument der Willenserregung zum Behufe der Erzielung eines körperlichen oder seelischen Wohlgefühls; oder einer ins Moralische und Religiöse fortwirkenden Belehrung und Erbauung; oder endlich eines positiven und objektiv-sittlichen Antriebes aufgefaßt, der sich in einer ethisch wertbaren Leistung unmittelbar verwirklichen soll. (Von der Aesthetik als von einer Lehre von den niederen Erkenntnisvermögen im Wolff-Baumgarten-Meierschen Sinne ganz zu schweigen.) Diese Methode erweist sich demnach als durchweg fremdgebietlich unterrichtet und verwehrt von vornherein, dem Kunstwesen irgendwelche Sonderbedeutung und Eigenbegrifflichkeit zuzugestehen.

Auf einen kurzen Ausdruck gebracht, heißt das: Es gibt nach der Meinung dieser Methode überhaupt kein erkenntnismäßig unterscheidbares »Kunst«-Gebiet, sowie keine Schönheit dem Wesen nach. Das Problem des Kunstbegreifens löst sich auf, je nach Voraussetzung, in dem naturwissenschaftlichen Problem der Lust- und Unlustgefühle; oder in dem ethischen Problem sittlicher Willensbestimmungen und moralischer Endabsichten; oder es verschwindet gar in der theoretischen Annahme abgestufter Formen der Erkenntnis, indem die Kunsterscheinung als Aeußerung eines eigentümlich »verworrenen« Versuchs zu natürlicher Erkenntnisgewinnung angesehen wird. Damit hebt sich die Aufgabe der Kunstphilosophie, ganz gleichgültig, aus welchen Bedingungen sonst immer das Kunstdasein

verführerisch genug erklärt werden mag, in der Wurzel selbst auf. »Und so würde alle Schönheit aus der Welt weggeleugnet und nur ein besonderer Name, vielleicht für eine besondere Mischung von beiden Arten des Wohlgefallens (nämlich des Wohlgefallens am physiologisch Angenehmen und des Wohlgefallens am Guten), an dessen Statt übrig bleiben«. (Kant, Krit. d. Urteilskraft.

Ebenso bleibt über die fünfte Methode der psychologischen Tatsachenfeststellung nur wenig zu sagen übrig. Sie läßt zwar gleichfalls jedem Wechsel und Widerspruch im Kommen und Gehen der Kunsterscheinungen sein Recht und tastet auch sonst nicht an das besondere Wesen des Schönen. Aber sie gibt, ob sie nun mit Mitteln der »Einfühlung«; oder der Auszählung markanter Fälle; oder des Versuchs; oder der bloß feststellenden Beschreibung; oder wie sonst immer, die seelische Spiegelung des Kunsterlebnisses und die Erregungen des kunsterlebenden Subjektes umgreifen will, doch, bestenfalles, nur einen Begriff vom vielleicht annähernd gesetzmäßigen Verhalten der »Seele«, wenn diese mit Kunst »gereizt« wird; keineswegs aber den geringsten Einblick in die Natur und in die problematische Bedeutung der Schönheit als Idee, oder, wie die Neueren sagen: als »Wert«. Auch diese Methode also — unerachtet sie außerdem in begründetem Verdachte steht, auch unter naturwissenschaftlichem Gesichtspunkte nur ein »Auswendig«-Wissen des Festgestellten zu vermitteln — versagt an der unverändert erhobenen Forderung einer kritischen Kunstphilosophie und einer begriffsautonomen Kunstlehre gänzlich.

Darnach bleibt von allen erkennbaren Bestrebungen, die Kunst zum Gegenstande der Erkenntnis zu machen, nur noch jener sechste und letzte Weg übrig, welcher Methode der kritisch-ästhetischen Urteilsprüfung heißt. Und er allein, der nach den apriorischen Bedingungen des Kunsturteils frägt, kann, wenn irgendeine Möglichkeit besteht, das gestellte Problem zu lösen, Erfolg versprechen. Denn: »soweit Begriffe a priori ihre Anwendung haben, soweit reicht der Gebrauch unseres Erkenntnisvermögens nach Prinzipien und mit ihm die Philosophie.«

Dieser Satz ist von Kant; und man weiß, daß er der Erste war, welcher der Aesthetik diesen Weg vorzeichnete. Er selbst ist ihn dort zwar nur sehr bruchstückhaft und, von überkommenen Vorurteilen vielfach verwirrt, mit nur höchst ungleichmäßiger Folgerichtigkeit gegangen. Aber er allein doch hat so das philosophische Problem der Kunstlehre mit unvergleichlicher Sicherheit auf die Grundlage

seiner einzig möglichen Voraussetzungen gestellt. Und lediglich um dieser Schärfe und Deutlichkeit seiner Fragestellung willen muß er auch heute noch als der Ausgang für jede methodisch ernst gemeinte Kunstphilosophie gelten. Denn bis in die neuere Zeit herein schien es die Aufgabe der Kunstlehrer mehr zu sein, das methodische Problem wieder ordentlich zu verwirren und zu verwischen, als es über Kants zweifellos große Unzulänglichkeiten hinauszuführen, es zu reinigen, zu verschärfen und durch gründliche Anwendung vorzubereiten zur Erzielung einer genießbaren Ernte kunstphilosophischer Begriffe: Begriffe, welche zur Begründung einer Wissenschaft vom Schönen endlich nach allen Seiten hin brauchbar wären.

Dritte Betrachtung.

Der einzig mögliche Weg einer kritischen Kunstlehre.

Charakteristisch für die lediglich system-abschließende Absicht Kants in seiner »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« sind die ungeprüften Voraussetzungen, unter denen er, als wie mit fraglosen Gewißheiten, an seine Aufgabe herantrat. Schon der allgemeinen Gestimmtheit nach gebricht es somit diesem Teile der Kritiken-Trilogie an Neigung, den Untersuchungen eine mehr, als diskursorisch-ortanweisende Behandlung zu widmen. Jene Voraussetzungen sind aber in Wahrheit nichts anderes, als zunftgemäß übernommene Vorurteile der Wolff-Baumgartenschen Schulphilosophie, vermehrt um die Vorurteile des moralästhetischen Gefühls-Raisonnements, wie es damals allgemein im Schwange stand. Und diese Vorurteile sind untereinander, wie auch mit den methodisch wertvollsten Ansätzen in diesem Werke, auf eine so heillose Art verhäkelt und durchfärbt, daß es großer Geduld bedarf, um dieses Knäuel aus angeborenem Kunstmißverstand, kritischem Scharfsinn, Aufkläricht und idealistischer Spekulation sauber aufzudröseln.

Indessen, von Kant ausführlich zu werden, ist hier nicht Ort noch Absicht. Es muß genügen, ohne entferntest in Auseinandersetzungen einzutreten, die wichtigste Lehre und die wichtigste Warnung zu nennen, die aus eindringlichem Studium der kantischen Aesthetik gewonnen werden kann.

Die wichtigste Lehre nun aus dem kantischen Versuch ist die Feststellung: daß es, ohne Nachweis und Darstellung apriorischer Elemente im Zustandekommen der Kunsturteile nicht angeht, über Erscheinungen im Reiche des Schönen auch nur Worte zu machen, geschweige denn, zu einer Kunstlehre fortzuschreiten.

Die wichtigste Warnung aber aus diesem Versuche ist die Bemerkung: daß, schon an der Schwelle der Kunstphilosophie, eine Fragestellung hoffnungslos verfehlt ist, welche in dem sogenannten Gefühlsvermögen die eigentümliche Grundlage der Kunsterfahrung vermutet. In engstem Zusammenhange damit steht für den durch Kants Entgleisungen Gewitzten die radikale Zurückweisung zweier fernerer Grundirrtümer aller verfehlter Kunstspekulation:

Nämlich die Zurückweisung der Annahme einer besonderen »Urteilskraft«, als absonderlichen Instrumentes kunstphilosophischer Begriffsbildung [1]).

Und die Zurückweisung des bloßen Analogientruges einer sogenannten »objektiven Naturschönheit«. Die »Natur« hat mit der »Schönheit« grundsätzlich gar nichts zu schaffen; so wenig, wie die »Kunst« mit der »sittlichen Vollkommenheit«, oder wie die »Kultur« mit der »Wahrheit«: Wobei hinterher gern einzuräumen ist, daß jedes dieser drei genannten »Reiche der Erfahrung« durch eine ausdrückliche Gesichtspunktsübertragung unter die — ja stets nur zweckhaft konstruierte — Kategorienherrschaft der jeweils beiden anderen »Reiche« gerückt werden kann [2]).

Die Kunstphilosophie und die durch sie begründete Kunst-Lehre hat es vielmehr ausschließlich mit der Kunst:

---

1) Diese Urteilskraft, in Verbindung mit Betrachtungen, die dem Geiste des Spätrokoko und seiner Empfindsamkeit (Gefühl!) entstammen, trägt Schuld, daß in Kants Aesthetik jene Erörterungen über einen Begriff so unverhältnismäßig breit sind, der in einer sachlichen Kunstphilosophie ganz und gar keine Stelle hat: nämlich der Begriff des Erhabenen; da er doch der Begriff für eine durchaus moralische Gefühlsangelegenheit ist. Daher Aesthetiken, die diesem Begriffe Ueberlegungen widmen, damit nur deutlich bekunden, daß sie entweder ihr Problem überhaupt nicht erkannt, oder es — wie Kant — mit verhängnisvollen Vorurteilen getrübt haben. Durch Kant aber ist »die Lehre vom Erhabenen« zu einem ebenso hartnäckigen, wie bedauerlichen Erbübel in der deutschen Aesthetik geworden.

2) Ein ebenso wichtiges, wie weittragendes Kapitel der kritischen Grenzbestimmung innerhalb der kritischen Kunstphilosophie ist hier angedeutet.

Die Gesamt-Natur nämlich kann, nicht nur im religiös-gerichteten Sprachgebrauch als »Schöpfung« angesprochen werden und bildet alsdann in der Tat eine, Rätsel und Verwirrung drohende Gefahr für das sorgsam eingedämmte Gebiet der Kunst-Schöpfungen. Nichts aber gereicht der kritischen Kunstphilosophie mehr zur Genugtuung, als die Evidenz, mit welcher sich die durchgehende Fremdbegrifflichkeit der Natur, auch als »Schöpfung« und somit die Tatsache aufzeigen läßt, daß diese ganze, scheinbare »Wertkonkurrenz« des sogenannten »Naturschönen« auf nichts weiter beruht, als auf einer ziemlich groben Analogientäuschung. Diesen Nachweis hier zu leisten, verbietet leider der Raum.

das heißt, mit dem Umkreise derjenigen, menschlichen Schöpfungen zu tun, welche, nach hinlänglich klarem Sprachgebrauch, nicht über sich selbst hinaustreiben und nicht auf Zwecke des sittlich-kulturellen Lebens deuten, welche somit nicht als einem, wie immer beschaffenen, sittlich-historischen Zusammenhange und Endzweck dienend aufgefaßt sein wollen; sondern welche als Zweck nur ihre Selbstdarstellung und das beziehungslose In-sich-Ruhen ihres Sinnes kennen und in dem möglichst vollkommenen und ungestörten »schönen Gelten« ihres Daseins ein reines Genügen finden. (Hier erläutert sich das in der ersten Betrachtung, im fünften Abschnitt angedeutete.) Selbstverständlich ist, daß die Unterscheidung von Kulturerzeugung (als geschichtlicher Endzweck-Tat im weitesten Sinne) und Kunstschöpfung (als geschichtsfremder Selbstzweck-Tat im engsten Sinn) nur von begrifflichem Werte ist. Nicht nur befinden sich alle Willensschöpfungen des Menschen in einem praktisch oft ununterscheidbaren Flusse ihrer Bedeutungen; sondern es gibt auch, wie für betont zwecklich übergreifende, oder »historische«, so für betont selbstzweckliche, oder »künstlerische« Leistungen eine ungemein breite, gemeinsame Grenzzone, innerhalb welcher die Kulturtat in künstlerischem Gewande erscheint, während die Kunsttat eine Fülle kultureller Beziehungen aufnimmt: Nicht nur was »angewandte Kunst« heißt, gehört hierher; sondern jede dienende, schmückende, oder erläuternde Bezugnahme der Kunst auf ein kultiviertes Dasein knüpft hundertfältige Verwandtschaft. Die gesamte Baukunst, jede Kultkunst, jede Repräsentationskunst und, in weitestem Ausblick, die Kunstgeschichte selbst, stellen diese Zusammenhänge deutlich dar. Diese Zone bezeichnet endlich sogar den eigentümlichen Bereich alles dessen, was man im gemeinen Sprachgebrauch als »Kulturwelt« schlechthin anspricht: zu welcher dann die Welt der Kunstschöpfungen, als ein wesentlicher Bestandteil, mit überhaupt selbstverständlichem Rechte gezählt wird.

Trotzdem, so verlangt es sogleich das methodische Interesse, ist nicht nur die begrifflich genaueste Scheidung zwischen sittlich-historischer Tat-Welt und künstlerisch-geschichtsfeindlicher Schöpfungs-Welt Pflicht, sondern auch die unabweisliche Gemeinschaftszone beider Gebiete ein, seines Orts ausdrückliches und wichtiges Problem.

Demnach gilt für den inskünftigen Wortgebrauch dieser Betrachtungen der Begriff der Schöpfung als ausschließlich vorbehalten dem Bereiche der notorischen Kunstleistungen. Wo, im Gegensatz dazu, von den übrigen, zweckbestimmten Hervorbringungen des menschlichen Willens die

Rede sein wird, da seien sie zusammengefaßt unter dem Begriffe der »Kulturtaten«.

Die Bedingungen zum Eintritt in die Aufgabe der Kunstphilosophie stehen nunmehr so:

Es gibt Kunst, als Ausdruck und Leistung eines schöpferischen Verhaltens im Menschen, welches mit diesen, seinen Schöpfungen weder eine Sacherkenntnis bezwecken, noch einem historischen Zusammenhange dienen will. Demnach entziehen sich seine Schöpfungen auch jeder logisch-erkenntnismäßigen und jeder normativ-zweckvergleichenden Nachprüfung.

Die Kunstschöpfungen sind, wie die Kulturtaten und wie die Wissenschaften (sofern unter diesen vielleicht von Logik und von reiner Mathematik abgesehen wird), gebunden an die Gegebenheit eines Materials, an dem sie sich in die Erscheinung auswirken: Sie sind materialverarbeitend. Sie bedienen sich der Gesamtgegebenheit der Natur. Darum ist jede Anfrage sinnlos, die sich vom Baustein Rats erholen will, wes Wesens der Steinmetz sei. Keine Untersuchung der Schalen ihrer Auswirkung offenbart den Geist der Kunst. Die Kunstschöpfungen stehen vielmehr in gleichem Rang mit den »Begriffsschöpfungen« des erkennenden Verhaltens, oder der Wissenschaften: diese Vergleichung ist vielleicht die eindringlichste. Sie zeigt, daß eine Wissenschaft von der Kunst von vornherein auf der, im Vergleich zu den Sachwissenschaften, überhöhten Stelle derjenigen Wissenschaften stehen muß, welche »Gegenstände zweiten Grades« bearbeiten: »Kunstlehre« steht im gleichen Rang mit »Wissenschaftslehre«.

Mit einem Schlage bleibt angesichts dieser Klarstellung dahinten, was alles Kunstlehre zu sein sich anmaßt aus Sachprüfung, Seelenbetastung, Dingbegreifung. In der Kunstlehre, wenn sie möglich ist, gibt es keine Tatbestände zu erforschen, sondern ehestens Methoden der (künstlerischen) Sachbehandlung; also zunächst und dichtest am Gegenstande: Theorien der künstlerischen Technik. Dies ist in der Tat die unmittelbare Aufgabe der gegenstandsnächsten, »untersten« kunsttheoretischen Disziplin: der inhaltlichen Aesthetik.

Diese inhaltliche Kunstlehre, wenn es sie gibt, steht also ranggleich mit der inhaltlichen Naturwissenschaftslehre (mit der Theorie der naturwissenschaftlichen Methoden) und mit der inhaltlichen Kulturlehre (Sitten-, Rechts- und Wirtschaftslehre als Methodenlehren der Wissenschaften von den Kulturbildungen). Sodann leuchtet aber ein, daß über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer solchen Kunstlehre

aus ihr selbst heraus nicht entschieden werden kann. Denn sie kann zwar nicht bestehen ohne feste, begriffliche Formen zur Erfassung eines methodischen Momentes in der unübersehbar mannigfaltigen, künstlerischen Sachbehandlung und nicht ohne Zeichen und allgemeingültige Maßstäbe für die vergleichende Ergreifung methodischer Unterschiede; aber die zu diesem Ende unentbehrlichen, apriorischen Elemente ihrer Beurteilungsaufgaben können ihr selbst nur wieder aus einer höheren Instanz herab dargereicht und, vor allem, verbürgt werden. So weist die inhaltliche Aesthetik sogleich über sich selbst hinaus und hinauf zu einer kritischen Untersuchung der Möglichkeit Technik-erfassender und Methoden-vergleichender Urteile. Das heißt: zu einer ästhetischen Urteilslehre, als der, ihrerseits wieder gegenstandsnächsten Stufe der reinen Aesthetik.

Im Probleme der reinen Aesthetik, oder der Kunstphilosophie im genaueren Sinne, liegt nun einzig und allein die Entscheidung über das Gesamtschicksal jeder möglichen Wissenschaft von der Kunst und dem Schönen. Ihr Problem aber, in seiner Formulierung angelehnt an die klassische Formel Kants, lautet: Wie sind allgemeingültige Kunsturteile möglich? Deren Möglichkeit beruht einzig auf der Möglichkeit des Nachweises von Formen der Kunstbegreifung a priori, oder von ästhetischen Kategorien.

Auf dieser Stufe der reinen Aesthetik befinden wir uns auf gleicher Höhe mit den übrigen Aufgaben des transzendentallogischen Untersuchungsgebietes. Alle empirischen Arbeitsmethoden, einerlei, ob wissenschaftlich, kulturell, oder künstlerisch gemeint, liegen, nur noch nach Gebieten abgetrennt, sonst aber ununterschieden, in der Tiefe. Längst versunken sind daher solche Fragen, wie die nach der Bedeutung einer persönlichen Stellungnahme zu der künstlerischen Sachbehandlung im inhaltlich-ästhetischen Urteil, oder nach dem sogenannten »Geschmacke«: Die Geschmacksurteile als solche können niemals Gegenstände der Kunstphilosophie sein, da sie vielmehr Gegenstände der empirischen Psychologie sind. Niemals also auf der durchprüfenden Erörterung der Geschmacksurteile, sondern allein auf der Kritik reiner, das heißt: methodenbegreifender und -vergleichender Kunsturteile kann sich eine wissenschaftliche Kunstlehre aufbauen.

An dieser Stelle stürzt jener ganze Streit und Lärm lautlos in sein verdientes Nichts zurück, welcher sich seit alters erhoben hat

um die Fragen: Ob es irgendwo eine letzte Geschmacksübereinstimmung der Menschen in Sachen der Kunst (einen sogenannten »guten« Geschmack schlechtweg) gebe? Ob die Kunst diesem absoluten Geschmacke gehorchen müsse und wieso? Ob der zureichende Grund des guten Geschmackes ein vorbedachtes Ideal, oder eine nachgetane Erfahrung sei? Und solche Fragen mehr.

Nein. Es gibt keinen »guten Geschmack«, sondern nur persönliche Zustimmung und Konvention. Es gibt in aller Welt keine Vorschriften an die Kunst, sich dem, oder jenem Geschmacke, der oder jener Forderung anzubequemen. Sondern nur Schöpfungswille. Es gibt kein »Urbild der Schönheit« und keine »Klassizität«, sondern nur die Idee, oder meinetwegen, den »Wert« der Schönheit, die Angemessenheit des Kunstwerkes an seinen selbstzwecklichen Sinn.

Oscar Wilde, kein Kunstgelehrter, aber ein Mensch von einigem Kunstverstand, sagt einmal: »Die Kunst stellt nichts dar, außer sich selbst. Alles Schöne gehört nur einer Zeit an. Die Auserwählten sind die, denen schöne Dinge nichts sonst bedeuten, als Schönheit.« Der Mann spricht die Wahrheit.

Es ist aber die Möglichkeit der Entdeckung apriorischer Formen der Kunstbegreifung, oder ästhetischer Kategorien, gebunden an die Voraussetzung einer höchsten, allgemeinen Regel des Gebrauches solcher apriorischer Formen: an die Vorausetzung also eines »wertbetonten«, absoluten Sinnes der ästhetischen Sonderbegriffsbildung, oder einer Idee, nach deren zielweisend vorgerückter Bedeutung sich so Zahl, wie Anordnung, wie Gebrauch der ästhetischen Kategorien von selbst aufdecken und gliedern muß. Dieser wertbetonte Sinnbegriff aller Kunst und Kunsterfassung heißt: die Idee der Schönheit.

In einem systematisch darstellenden Verfahren der Kunstlehre wäre daher mit der kritischen Erörterung, Nachweisung und Darlegung der Idee der Schönheit zu beginnen; womit anfangen aber heißt: den Standpunkt der Untersuchung noch einmal um eine entschiedene Stufe erhöhen und in jene dünnste Luftschicht emporsteigen, in welcher dem doch immerhin noch gegenstandsgebundenen und von der letzten Erdenschwere der Erfahrung niemals gänzlich zu erlösenden Lehrer der Wissenschaften zu atmen kaum mehr gestattet ist. Er muß sich hier wohl mit der Feststellung begnügen, daß an den Sternen das Gesetz befestigt ist; und darum bleibt sein letztes Wort über die Idee der Schönheit: Annahme ihrer Geltung, aus der Ueberzeugtheit, daß ohne diese die doch schwer abzuleugnende Erfahrungstatsache unverwechselbar eigentümlicher Kunsterlebnisse

jeder Erklärung und Ortszuweisung nur völlig unzugänglich bliebe; ganz zu schweigen von der Anerkennungsnötigung seit Anbeginn der Wissenschaften im Schwange befindlicher Kunstbegriffe, welche zwar bestritten, aber unwiderlegt blieben.

Eine »Wissenschaft von der Schönheit« in diesem höchsten Sinne gibt es also nicht und kann es allerdings nicht geben; sondern nur noch eine wissenschaftliche Grenzfeststellung ihrer behaupteten und vielleicht methodisch wünschenswerten Geltung. Aber hier ist denn auch Gelegenheit, einmal mit runden Worten zu erklären: daß der blinde Glaube an die alleinseligmachende Herrschaft, Bedeutung und Beweiskraft der »wissenschaftlichen Philosophie« und der um jeden Preis »wissenschaftlichen« Methoden allezeit Gefahr läuft, in einen Aberglauben auszuarten, der die ihm Unterworfenen schlimmer tyrannisiert, als die dogmatische Metaphysik der Alten.

Die Philosophie, als die erste Lehrerin der Menschen, behauptet ohne Zweifel mit Recht auch den Rang der ersten Wissenschaft und tut gut daran, als Wissenschaftslehre sich wissenschaftlich-sachlicher Präzision zu befleißigen. Aber ihrem zuletzt doch vornehmsten Berufe als oberster Mittlerin zwischen Leben und Begriff, zwischen Weltanschauung und Einzelerfahrung, zwischen Religion und induktivem Erkennen steht es wohl an, die unnennbaren Wurzeln der eigentlich letzten Gewißheiten nicht zu übersehen und jene Quellen ursprünglicher Anschauung nicht zu verschütten, aus denen die lebendigsten und eben darum letzthin auch einzig »wertvollen« Erkenntnisse der wahren Philosophie von jeher geflossen sind.

Damit ist nun keineswegs das Zeichen gegeben, angesichts des kunstphilosophischen »Urphänomens«, der Schönheit, auf dieses die wilde Jagd metaphysischer Spekulationen und weltanschaulicher Begriffsdichtungen zu eröffnen. Es darf nicht vergessen werden, daß auch der, allenfalls auf außerwissenschaftlichem Wege aufgesuchte, Ort der Schönheit dennoch gewissermaßen vorbestimmt ist durch den, wissenschaftlich einmal in Anspruch genommenen Gebrauch bestimmter, ausgezeichneter Kunstbegriffe: dadurch sich eine, nicht ungestraft verachtete, *Anwartschaft der Kunstwelt auf gebietsreine Eigenwesentlichkeit* ankündigt. Eine metaphysische Mutmaßung, welche die Schönheit sogleich mit den sittlichen, oder mit den religiösen Idealen der Menschheit konfundieren möchte, wird sich deswegen bald den ärgsten Schwierigkeiten gegenübersehen. Denn alle jenseits der Wissenschaftlichkeitsgrenze gemachten Fehler der scheinbar freien Spekulation werden doch immer wieder im Diesseits der empirischen Er-

fahrung bloßgestellt durch den Ungehorsam der aus dem Prinzip folgemäßig zu erklärenden Erscheinung.

Nicht anders rächt sich jede ungenügend geprüfte Behauptung über das Wesen der Schönheit, welche deren Zugehörigkeit zu jener »Tafel der objektiven Werte« verkennt, deren Darstellung oder Spiegelung im tätigen Leben unabhängig ist von Abwesenheit oder Gegenwart, Gunst oder Ungunst der Gefühle. Und so auf jede Art ist der Versuch zur spekulativen Auslegung der Schönheit, deren doch der Kunsterlebende sonst nur einfach innewerden kann, Schritt um Schritt gebunden an die Zeugnisse der Erfahrung und, nicht zuletzt: verpflichtet auf den Nachweis des Geltungsgehaltes aller, aus ihm sich ergebender Begriffe. Damit — so ist zu vermuten — sind dem, zu metaphysischen Fernflügen geneigten Piloten die Bedingungen einschränkend genug gestellt, daß er, um sich den Erfolg zu sichern, nicht allzuweit vom Ziele niedergehen darf.

Der Weg der Kunstphilosophie, wie jede Methodos, hat darum seinen Ausgang und sein Ziel an vertauschbaren Enden. Die bisher gemachten Andeutungen über die Methode nahmen ihre Richtung vom technischen Kunsturteil hinauf zur Idee der Schönheit. Die systematische Kunstphilosophie ist gehalten, mit der Darstellung der Schönheit: als einer Idee von bestimmtem Gehalt und von einem, einen nachweisbaren Umkreis des menschlichen Lebens bestimmenden, unbedingten Werte, zu beginnen; und so, über die Begriffe hinweg, welche die Beziehungen dieser besonderen Lebenserscheinungen zu der vorgerückten Idee in ihren allgemeingültigen Formen fassen sollen, langsam niederzusteigen zu den letzten, begrifflich tauglichen Benennungen der unerschöpflich bunten und unendlich ausgezweigten Kunsterscheinung.

Die begonnene Betrachtung über die Methode der ästhetisch-kritischen Urteilsprüfung hat indessen einmal ihren Ausgang von deren induktiver Anwendung genommen: und so empfiehlt es sich zunächst, fortzufahren und den beispielsweise gemeinten Versuch bis zu jenem Punkte vorzutreiben, wo die Aussicht auf das System der ästhetischen Kategorien sich öffnet und der Gesamtplan einer kritischen Kunstphilosophie sich wie von selbst unter die Augen breitet.

Vierte Betrachtung.

Der Weg aufwärts, beispielsweise.

Der kunsttheoretischen Begriffsbildung zur Unterlage dient die Fülle der Urteile, die gefällt werden in der Absicht:

Die Akte der Kunstschöpfung zu zerlegen. (Sie gesondert aufzufassen, sowohl hinsichtlich ihrer Elemente, wie auch hinsichtlich ihrer genetischen Zuständlichkeit.)

Die Kunstwerke in Verhältnis zu setzen zu ihren sinnlichen Bedingungen (in Raum und Zeit); und sie zu unterscheiden von ihrer Umwelt (in Begriffen ihres Verhaltens gegen Veränderungen).

Die Kunsterlebnisse zu vergleichen (je nach der herausgehobenen Beziehung der Schöpfungselemente auf die dem Kunsterlebnis zugrunde gelegte Zuständlichkeit des Schöpfungsaktes); sie zu klassifizieren (nach Ordnungsreihen der elementaren, oder der zuständlichen Bedingungen); oder endlich sie zu isolieren (durch Bestimmung der Eigentümlichkeiten ihres Verhaltens gegenüber den nichtkünstlerischen Gegebenheiten).

Dergleichen Urteilsbildungen, welche in solch mehrfachem Sinne auf Sichtung des unabsehbaren Vorrates an Kunsterfahrungen hinzielen, mögen, unerachtet ihres Erfolges, im Gegensatz zu den »Geschmacksurteilen«, kritisch-ästhetische Feststellungsurteile heißen. (Nachträglich mögen dann immerhin manche Geschmacksurteile auch als teilweise teilhaftig des Charakters von Feststellungsurteilen sich erweisen.)

Nicht also die Kunstwerke gilt es, zu sammeln und zu vergleichen; und nicht die Geschmacksurteile als solche gilt es, zu untersuchen, damit man zum Begriffe der Schönheit und der übrigen Kategorien gelange; sondern sammeln muß man die ästhetischen Feststellungsurteile über die Kunstwerke, im Gesamtumfange der Kunsterfahrung, der Kunstlehren und der Kunstgeschichte, welche das Material für eine künftige Kunstphilosophie erst zu liefern haben. Aus dessen Vergleichung sind die kunsttheoretischen »Begriffe a priori« zu entnehmen. Demnächst ist also das erste Geschäft der induktiven Urteilsprüfung, eine beliebige Zahl von Kunsturteilen wahllos herauszugreifen. Ihre Durchsicht wird alsbald ergeben, daß alle solche Urteile auf eine bereits nicht allzu große Anzahl von Gesichtspunkten der Beurteilung eingestellt sind. Es beruht nämlich der lebendige, um die philosophische Theorie unbekümmerte Tauschverkehr ästhetischer Feststellungsurteile auf der sicheren Voraussetzung gewisser fester, ohne weiteres dem Mitunterredner anzumutender Einstellungsweisen auf das ästhetische Urteilsobjekt: oder apriorischer Formen der ästhetischen Objektergreifung.

Eine stark vereinfachte Beispielgruppe, aus zufälligen Leseerinnerungen und bei gänzlicher Gleichgültigkeit gegen ihren Aussagegehalt zusammengestellt, möge die folgenden, grundsätzlichen Darlegungen erläuternd begleiten:

1. a) »Die Erfindung der Themen (von op. 123, 128, 136) reicht nicht an die Ouvertüre zur Genoveva heran«.

1. b) »Hier (op. 41) werden die formalen Mängel vollständig gedeckt durch die Genialität der Erfindung«[1]).

2. a) »Massigkeit und Bewegung sind die Prinzipien des Barockstils«[2]).

2. b) »Dürers Stil bedeutet für uns immer etwas krauses.« »Sein Stil ist nicht ein Nicht-anders-sehen-können, sondern eine ganz bewußte Steigerung, Verbrämung, Umbildung der Naturform«[3]).

3. a) »Die Verwendung der Ausdrucksmittel des Künstlers regelt sich nach dem Gesetze der Sparsamkeit im Gebrauch der ästhetischen Hilfen.«

3. b) »Ueberall in der Kunst gilt das Gesetz des geringsten Kraftaufwandes.« »Je einfacher die Mittel sind, mit denen der Künstler seine Absicht wunschgemäß erreichen kann, um so stärker und unmittelbarer erfolgt die Wirkung auf andere. Diesem Grundsatz unterstehen auch die Ausdrucksmittel des Schauspielers«[4]).

Die beiden Urteile 1 a und 1 b sind typisch für alle jene Feststellungsurteile, welche ihre Aufmerksamkeit ausdrücklich auf das Kunstwerk, auf die Schöpfung richten, sie gegebenenfalls aus Vergleichung mit anderen Schöpfungen (vgl. 1 a) beurteilen und somit den ästhetischen Akt als solchen begrifflich zu fassen suchen. Im gegenwärtigen Falle nur durch den Begriff der »Erfindung«. Und zwar will dieser Begriff näher nicht etwa den Schöpfungsakt in seinem vollen Umfange decken. (Da in 1 b vielmehr »die formalen Mängel« einen gewissen Teilumfang am Werke andeutend umschreiben, welcher ausdrücklich im Gegensatze zu dem Teilbegriffenen steht, dessen Genialität betont wird und welcher darum in dem Begriffsumfang der »Erfindung« nicht mitenthalten sein kann.) Sondern der Begriff der Erfindung bezieht sich im

1) Aus: H. Abert, »Robert Schumann«.

2) Aus: H. Wölfflin, »Renaissance und Barock«.

3) Aus: H. Wölfflin, »Die Kunst Albrecht Dürers«.

4) Aus: C. Hagemann, »Schauspielkunst und Schauspielkünstler«. Sperrungen überall ohne Rücksicht auf den Originaltext.

besonderen auf den Schöpfungsakt in seinen genetischen Bedingungen; auf jene Vorgänge also, welche der dargestellten Werkleistung vorausgehen müssen; kurz, er betrachtet die Schöpfung unter dem Gesichtspunkte ihrer Naszenz, oder ihrer Entstehung. Da nun kein Kunstwerk erfahren, oder gedacht werden kann, für welches nicht der Begriff seines künstlerischen Gewordenseins, oder der Begriff des ästhetischen Aktes, gültig wäre, so liegt die Vermutung nahe, daß in diesem Begriffe eine, von allem wechselnden Inhalt unabhängige Form der urteilenden Beziehungnahme auf Kunst vorbereitet liege.

Nicht anders auch im Begriffe der Naszenz. Er scheint in noch durchaus formaler, völlig vorinhaltlicher Allgemeinheit eine Unterscheidbarkeit der Beziehungnahme auf den schöpferischen Akt, nach mehreren Gesichtspunkten der Zuständlichkeit hin, vorauszusetzen, welche grundsätzlich an jede denkbare Kunsterfahrung herangetragen werden können.

Die beiden nächstfolgenden Urteile 2 a und 2 b bedienen sich desjenigen Begriffes, welchem, wie wenigen anderen, seit langem schon eine Art von Vorrecht des ästhetischen Gebrauches zugestanden ist: nämlich des »Stil«-Begriffes. Ihm gegenüber ist die Vermutung auf den kategorialen Charakter seiner Anwendung sozusagen populär.

Worauf nun am Gesamtumfange einer Kunsterfahrung mag sich der Sonderbegriff des Stiles beziehen? Etwa auf den ästhetischen Akt? Am ästhetischen Akte kann vielleicht »Stil« angetroffen werden; die Schöpfung kann zum Beispiel »barock« erscheinen. Aber weder ihre entstehende Erfindung, noch etwa ihr Dasein ist, als solches, »barockes Wesen«. Der Begriff des Stiles scheint vielmehr allenthalben auf »Prinzipien« im Zustandekommen der Kunsterscheinungen hinzuweisen (2 a); das heißt, da »Prinzipien bemerken« soviel bedeutet, wie: »die Aufmerksamkeit hinlenken auf einen disponierenden Verstand«: so kündigt der Begriff des Stiles offenbar eine begriffliche Beziehungnahme des ästhetischen Feststellungsurteils auf die künstlerische intelligente Potenz, oder den schöpferischen Urheber im Kunstwerk an; somit eine Beziehungnahme auf das ästhetische Subjekt: Ohne welches in der Tat eine Kunsterfahrung unmöglich auch nur gedacht werden kann. Da diese Aushebung des Kunsturheber-Momentes aus dem Gesamtumfange der Kunsterfahrung durch das stilbegriffbildende Feststellungsurteil ganz allgemein eben den menschlich-persönlichen Anteil am Kunstwerk betrifft, so bleibt zunächst völlig ungefragt die Beschaffenheit

und nähere Bestimmung dieses »Subjektiven«. Es ist nur gesagt, daß »der Stil Prinzipien habe« (2 a). Der Prinzipvollstrecker ist das ästhetische Subjekt. Aber dieses »ästhetische Subjekt« kann ebensogut eine Mehrzahl, eine Gemeinde, Schule, Epoche von Künstlern meinen, wie einen einzelnen. *Stilum* heißt: der Griffel, die Handschrift: Wessen Handschrift? das ist nicht gesagt; aber immer deutet »Handschrift« auf das Bezeichnende einer Person. »Dürers Stil« (2 b) ist daher nur ein Sonderfall der Bezeichnungsabsicht jenes allgemeinen, ästhetischen Subjekts schlechthin.

Der Begriff des Stiles scheint indessen gleichzeitig noch den Hinweis auf eine zweite, ursprüngliche Beziehungnahme des Urteils auf die Kunsterfahrung zu enthalten. Er nimmt nämlich Bezug auf die geleistete Darstellung der Prinzipien »in Massigkeit und Bewegung (2 a); in »Umbildung der Naturform« (2 b). Das heißt offenbar: Er tritt zutage, wo Massen mit Massen, wo vorhandene »Naturform« (ein recht unglücklicher Ausdruck, wie später deutlich werden wird, vgl. die Anmerkung auf S. 44) verglichen werden kann mit vorhandener »Werkform«. Der Begriff des Stiles hat zur Voraussetzung die Extensität der stilistischen Leistung, oder das ruhende Dasein der Auswirkungen jener Prinzipien, jenes ästhetischen Subjektes, jenes Künstlers, er mag im übrigen, unter welch anderen Gesichtspunkten immer, auch noch ferner begrifflich gefaßt sein wollen.

In den beiden Urteilen 3 a und 3 b endlich wird durch den Begriff der »sparsamen Mittel« hingewiesen auf eine dritte Gruppe von Elementen der Kunsterfahrung, welche sich allgemein im Begriffe des »Materials« zusammenfassen läßt. Kein Kunstwerk besteht ohne Darstellung durch ein Material, welches nichts anderes, als Bearbeitungsgegenstand für den Künstler ist. Wo also das ästhetische Feststellungsurteil die Aufmerksamkeit auf die materialen Bedingungen der Kunsterscheinung richtet, da wird es im Begriffe des ästhetischen Materials die allgemeine, begriffliche Form seiner gemeinten Beziehungen ausgedrückt finden. Wiederum betrifft »die Sparsamkeit im Gebrauche der Mittel« ausdrücklich »die Wirkung auf andere« (3 b). Es hat also den dringenden Anschein, als setze »das Gesetz des geringsten Kraftaufwandes« (der schauspielerischen Mittel, das heißt: des dort in Bearbeitung stehenden Materials) den Begriff der Intensität möglicher Beziehungen des Materialzustandes »auf andere« voraus: oder den Begriff der Wirkung. Und es kann nicht entgehen, daß in der Tat zu den übrigen, allgemeinen und formalen Bedingungen aller Kunst-

begreifung der Begriff einer intensiven Ausstrahlung des künstlerischen Gesamtaufwandes auf einen teilnehmend Genießenden: oder der Begriff der ästhetischen Wirkung notwendig dazu gehört.

Um kurz zusammenzufassen, so haben sich also in den herangezogenen Beispielen ästhetischer Feststellungsurteile (unter denen beiläufig wohl kein einziges Geschmacksurteil im üblichen Sinne des Wortes sich befindet) sogleich eine ganze Reihe von Begriffen entdecken lassen, bei denen von jeder Beziehung auf konkrete Inhalte gänzlich abgesehen werden und deren Natur daher als rein formal und, mehr als das, vielleicht als a priorisch konstitutiv für alle möglichen, inhaltlichen, ästhetischen Feststellungsurteile aufgefaßt werden kann. Und zwar lassen sich unter diesen neu gewonnenen Begriffen sogleich zwei Gruppen deutlich auseinander halten:

Die erste Gruppe umfaßt diejenigen Begriffe, von denen einige in den untersuchten Urteilen eigentlich vorgefunden worden sind; nämlich die drei Begriffe der »Erfindung«; des »Stils«; und der sparsamen, oder der »geringen Mittel«. Diese drei Begriffe sollen an ihrem Ort je ein bestimmtes Moment der Kunsterfahrung bezeichnen und das betreffende Urteil also lediglich Bezug nehmen lassen auf diesen oder jenen, festumgrenzten Teil der Kunsterscheinung selbst. Sie können daher füglich als ästhetische Allgemeinbegriffe im eigentlichen Sinne vorläufig bezeichnet werden. Die drei entdeckten Beispiele davon sind zufällig vorgefunden; über deren Gesamtzahl läßt sich vom gegenwärtigen Standpunkte der induktiven Untersuchung aus noch nicht einmal eine Vermutung hegen.

Ihnen gegenüber steht die Gruppe der sechs, aus den Voraussetzungsnotwendigkeiten jener Urteile wesentlich erst erschlossene Begriffe. Es waren die Begriffe der »Schöpfung«, des »Künstlers« und des »Materials«; oder, in anderer Anordnung, des ästhetischen Objekts, des ästhetischen Subjekts und des ästhetischen Aktes. Dazu ferner die drei Begriffe der »Naszenz«, oder der Entstehung; der »Extensität«, oder des Daseins; und der »Intensität«, oder der Wirkung.

Von diesen letzten sechs Begriffen ist leicht einzusehen, daß sie als spezifische Kunstbegriffe keineswegs bezeichnet werden dürfen. Drei von ihnen geben sich vielmehr sogleich als die begrifflichen Voraussetzungen einer jeden Sachbeurteilung zu erkennen, welche es mit »Gegenständen zweiten Grades« zu tun hat; also für jede Be-

urteilung von Leistungen der sogenannten Spontaneität: Erkenntnisleistungen, Kulturtaten, Kunstschöpfungen stehen gleichermaßen unter den Denkvoraussetzungen der Subjektskategorie, der Objektskategorie und der Ergebniskategorie. Es können daher diese drei Kategorien, einmal stillschweigend angewandt auf das Leistungsgebiet der Kunst, vorläufig hingenommen werden als die drei Elementarkategorien des ästhetischen Subjekts, des ästhetischen Objekts und des ästhetischen Aktes. Sie als »Lehnkategorien« zu bezeichnen liegt kein Grund vor; da sie ja nur eine Sonderanwendung übrigens allgemein für Gegenstandsgebiete zweiten Grades gültiger Formen des Begreifens sind. Insofern sie dagegen als nicht spezifisch ästhetische Kategorien des Gesamtgebietes der Gegenstandsselbsterzeugung gelten müssen, scheint es gerechtfertigt, sie als vorästhetische Kategorien (des produktiven Verhaltens schlechthin) anzusprechen.

Nicht ganz so einfach vielleicht liegt der Fall der drei noch übrigen Kategorien. Ihnen nämlich liegt ob, jene ebenso eigentümlichen, wie unvermeidlichen Beziehungen der Kunsterscheinung zu den Gebieten des sinnlich-Gegebenen, oder der Natur, in formaler Allgemeinheit auszudrücken, welche das Wesen der Kunstschöpfung endgültig auch abscheidet vom Wesen der sittlich-kulturellen Leistung. Die »Kulturtat« nämlich (zu vergleichen die Unterscheidungen der dritten Betrachtung, achten Absatzes) kann als solche nur beurteilt werden unter dem allgemeinen Gesichtspunkte ihrer Gesinnung. Die Bewertung der Kraft und der Gewandtheit ihrer Durchführung, die Beurteilung ihres Erfolges liegt, wie außerhalb ihres Begriffes, so außerhalb des Machtbereiches ihres Urhebers.

Ganz anders sind demgegenüber die Bedingungen der ästhetischen Begriffsbildung gestellt. Zwar ist hier wohl auch von der Aufgabe einer begrifflichen Erfahrung »wertbetonter Motive des Handelns«, oder künstlerischer Gesinnungen, die Rede. Aber zugleich auch ist diese Aufgabe dahin erweitert, das Können, den Erfolg und die Resonanz der aktivierten Kunstgesinnung mit in die begriffliche Wesensbestimmung der Kunsterscheinung hereinzubeziehen.

Kurz gesagt: Zur wissenschaftlichen Leistung gehört Folgerichtigkeit der Begriffsbildung und -anordnung (»wahre« Urteile). Zur Kulturtat gehört Angemessenheit der Handlungen an die wertbetonte, praktische Idee (»gute« Gesinnung). Zur künstlerischen Schöpfung aber gehört eine seelisch-körperliche Fähigkeit des

Versinnlichens ästhetischer Entwürfe (»schöne« Begabung). Das sinnlich Gegebene, oder die Natur: für den Erkennenden ein reinlich-fremdes Material, für den Kulturtäter ein grundsätzlich wertgleichgültiges Werkzeug der Motivverwirklichung, wird für den Künstler zum Anfang und Ende seiner schöpferischen Bahn. Und wie ein Meteor, vom mütterlichen Boden eines Gestirnes ausgeschleudert, bei der Berührung mit der Atmosphäre einer neuen Erde in wunderbarem Glanze aufflammt, um bald in der vollzogenen Neuverbindung spurlos unterzugehen, indessen das Gedächtnis seiner leuchtenden Erscheinung noch lange bei den Menschen bleibt: so leuchtet gleichsam inmitten der schöpferischen Bahn, das Kunstwerk auf, dort, wo es von der Schwere stummer Sinnlichkeit gelöst, auf das ihm zugemessene Sinnliche freiwilligen Sinn der Schönheit legt.

Demnach erweist sich die Kunsterscheinung insgesamt und ferner gestellt unter die drei Zustandskategorien der Entstehung, oder der Motiviertheit (im Beginne der ästhetischen Produktion); des Daseins, oder der Harmonie (im Abschluß der Leistung und ihrer Bereitschaft zur ästhetischen Rezeption); und des Eindrucks, oder der Wirkung (im Uebergang zur ästhetischen Reproduktion). Das will sagen: Das ästhetische Feststellungsurteil, welches Bedarf und Richtung seiner Begriffsbildung überall und notwendig aus dem obersten Gesichtspunkte seiner Beurteilungsaufgabe, nämlich aus der Idee der Schönheit, herleitet, findet diese Idee zugleich nach verschiedenen Seiten hin wertbetont und somit Veranlassung, nach Maßgabe jener dreifachen Anforderung, mit den drei Grundbegriffen der »ästhetisch wertvollen Entstehung«, des »ästhetisch wertvollen Daseins« und der »ästhetisch wertvollen Wirkung« zu antworten.

Es verdient bemerkt zu werden, daß damit die kunsttheoretische Aufgabe die eigentümliche Mehrteilung des an sich stets einheitlichen Wertgedankens im Hinblick auf die zu berücksichtigenden Gebietselemente folgerichtig abschließt: Für die erkenntnistheoretische Aufgabe nämlich ist der Wahrheitswert eindeutig und ausschließlich der Erkenntnis-Leistung vorgerückt; die Wahrheit ist solchermaßen: »der Wert der Wissenschaft in ihrem Dasein.« Weder ist dabei also nach der gesinnungsmäßigen, oder nach der begabungsmäßigen Hervorbringung des Wissens; noch nach seinem künftigen Erfolge, nach seiner Wirkung, gefragt. In der kulturtheoretischen Aufgabe dagegen erweist sich der Wert des Endzwecks als richtungsgebend für zwei verschiedene Reihen der praktischen Begriffsbildung: einmal nämlich ist auch er der Kultur-Leistung

vorausgesetzt als geschichtlicher Wert (etwa als die Gemeinschaft der Heiligen, als Reich Gottes auf Erden); zum andern Male aber ist er auch der Tat-Entstehung übergeordnet als Wert der Gesinnung. Die (absolute) Gutheit ist der Wert des geschichtlichen Geschehens in seiner Gesamtheit und der in ihm ausgewirkten Gesinnung. Wonach jedoch in keiner Kulturerscheinung, aus Begriffen ihres eigentümlichen Wertes, gefragt werden kann, das ist die Wirkung. Denn als »Vorbild« (etwa in Gestalt eines Anlasses zur Heroenverehrung) bleibt sie fremdgesetzlich bestimmend und fällt darum wegen ihres autoritativen Charakters aus dem Rahmen einer Begriffsbildung, deren Wertgerichtetheit ausdrücklich die Selbstgesetzlichkeit und Einzigkeit der Leistung betont. Aber die kunsttheoretische Aufgabe endlich sieht ihren Wert der Schönheit sogleich, und nach der Natur ihres Gegenstandes, in dreifacher Projektion sowohl gerichtet auf Leistung, wie auf Motiviertheit wie auch auf Eindruck; und sie ist daher genötigt, die Begriffe der schönen Entstehung, des schönen Daseins und der schönen Wirkung dem Gesamtwerte der Schönheit, als dessen dreifacher Möglichkeit des Beziehungnehmens auf die Kunstwelt, unterzulegen. Denn die Kunst ist nicht material fremd, wie die Wissenschaft; sie ist auch nicht bloß material bearbeitend, wie die Kulturtat; sondern sie ist zugleich auch material verschmolzen und somit einer »Bewertung aus Sinnlichkeit« unterworfen, welche sich einzig ausdrücken läßt durch den Begriff der ästhetischen Wirkung.

Die drei Zustandskategorien der Kunsterscheinung bezeichnen somit die Notwendigkeit einer je dreifachen, begrifflichen Erfassung ihrer Wesensbestandteile, wie diese ihrerseits in den drei sogenannten Elementarkategorien festgelegt erscheinen. Das will sagen, daß somit zum Beispiel das ästhetische Subjekt nicht allein in seinem Bestande, sondern auch in seinem Hervorgehen aus dem allgemeinen Subjektsbegriffe überhaupt: in seiner ästhetischen »Ergriffenheit« also, werteigentümlich aufgefaßt sein will. Nicht anders aber muß das ästhetische Subjekt auch in seinem Hinübergehen in die Wirkung seiner sinnlichen Erscheinung, das heißt: in seiner »Bezogenheit« auf genießende Reproduktion, begriffen werden. Und ebenso das ästhetische Material. Und gleichfalls der ästhetische Akt. Alle drei Elementarkategorien rücken damit nacheinander also unter die modale Beleuchtung der drei Zustandskategorien: der Ergriffenheit (von ihrer unvergleichlichen künstlerischen Bestimmung); der Entlassenheit

(in die Ruhe ihres abgeschlossenen Daseins); und der *Bezogenheit* (auf den Kunstliebhaber, als auf den Träger aller künftigen, ästhetischen Feststellungs- und Geschmacksurteile).

Auch diese drei letzten Kategorien der Ergriffenheit, der Entlassenheit und der Bezogenheit — wie sie von nun an heißen sollen — verdienen nicht eigentlich den Namen von »Lehnkategorien«. Denn es dürfte einleuchten, daß etwa die Kategorie der Ergriffenheit keineswegs zusammengeht mit der Naturkategorie der Verursachung; da es sich bei jenem Begriffe vielmehr um die kategoriale Erfassung einer schöpferischen Spontaneität handelt, welche, als solche weiterhin begrifflich unauflösbar, hier doch lediglich zum Gebrauche und zu einer künftigen Theorie der ästhetischen Feststellungsurteile voraussetzungsgemäß hingenommen werden muß. Ebenso bezeichnet die Kategorie der Entlassenheit, so sehr sie, als Begriff der ästhetischen Substanz, dem natürlichen Substanzbegriffe angeglichen scheint, doch überall *das unauslöschlich Eigentümliche* ***eines Ruhens im schöpferischen Akt, nicht*** *ein Ruhen im Sein*. Endlich ist die Kategorie der Bezogenheit von der natürlichen Kategorie der Gemeinschaft, oder der Wechselwirkung, unverkennbar unterschieden durch das formale Geschmacksmoment der ästhetischen Billigung (welches Kant, nicht durchaus geschickt, mit dem Begriffe vom »uninteressierten Wohlgefallen« auszudrücken meinte): ein Moment, welches allerdings auf das sorgfältigste von der Verwechselung mit den Momenten des leiblich-seelischen Genießens ferngehalten werden muß.

Andererseits hat es den Anschein, als teilten die Kunsterscheinungen den Zustandsbegriff der Entlassenheit mit Kulturtat und Wissenschaft; den der Ergriffenheit wenigstens mit dem Aufgabengebiet jeder praktischen Begriffsbildung; und als könne somit nur der Begriff der Bezogenheit als eine eigentümlich ästhetische Zustandskategorie angesehen werden: so daß schließlich die Zustandskategorien sich erweisen würden als allgemeine Formen der Begreifung einer stufenweise fortschreitenden Auseinanderlegung des, jeder menschlichen Aufgabe jeweils vorgerückten Wertes nach den Gesichtspunkten der jeweiligen, elementaren Bezüge, auf welche der Wert gestellt ist. In diesem Sinne mögen alsdann auch die Zustandskategorien als allerdings *vorästhetische Kategorien* mit dem *Grenzfall der letzten, spezifisch kunstgebietlichen Kategorie der Bezogenheit*, gelten.

Indessen hat sich die Entfaltung der eigentlich ästhetischen Allgemeinbegriffe aus dem entsprechungsmäßigen Verhalten jener

sechs vorästhetischen Kategorien gegeneinander, schon hinlänglich angedeutet. So zum Beispiel erwies sich der Begriff der »Erfindung« als diejenige Kategorie, welche hervorspringt, wenn auf den ästhetischen Akt in Rücksicht auf seine Entstehung, oder nun: in Rücksicht auf seine Ergriffenheit geachtet wird. Ferner enthüllte sich der Begriff des »Stils« als die Kategorie des ästhetischen Subjekts in seinem Dasein, oder in der Ruhe seiner Entlassenheit. Während endlich der Begriff der »geringen Mittel« das ästhetische Objekt unter dem Gesichtspunkte seiner Wirkung, oder seiner Bezogenheit vorstellte.

Belehrt durch diesen aufgefundenen Leitfaden der Beispiele, liegt es somit nahe, auf dem induktiven Wege hier innezuhalten und, gleichfalls probeweise, einmal dazu überzugehen, den erhaltenen Wink zu nutzen und die durchgehende, wechselweise Entsprechung der Elementar- und der Zustandskategorien der Reihe nach konstruktiv zu erproben: dem beispielsweise gezeigten »Wege aufwärts« den »Weg abwärts« andeutend gegenüberzustellen.

Fünfte Betrachtung.

Ausblick. Der Weg abwärts, andeutungsweise.

Ein solcher konstruktiver Versuch führt alsbald zu folgendem Ergebnis:

Die vorästhetische Elementarkategorie des Subjekts, in Beziehung gesetzt mit der vorästhetischen Zustandskategorie der Entlassenheit, brachte den Hinweis auf die ästhetische Gebietskategorie des Stiles: Stil ist der allgemeine Begriff des Momentes schöpferischer Emanation in jeder Kunsterscheinung, sofern diese Emanation aus dem abgeschlossenen Werke spricht als objektive »Handschrift«, gleichsam absolut geworden und für immer abgeschieden von erneut sich äußernden, sei es stürmisch drängenden, sei es vorsichtig sich versuchenden Betätigungen der wandelbaren Künstlerperson. Weswegen dann zuletzt auch und unter höherem Betracht gleichgültig bleibt, wes Wesens jenes ästhetische Subjekt war, welches hinter dieser Handschrift stand: ob es ein großer Einzelner, ein Name; oder ob es eine kleingeartete Vielheit, eine Schule, ein namenloser Zeit- oder Volksgeist war. Und dieser Stilbegriff, so will es scheinen, hat Stütze, Ankerung und Klarheit.

Was nun mag sich aber ergeben, wenn die Subjektskategorie unter den modalen Gesichtspunkt der Kategorie der Ergriffenheit

gerückt wird? Was kann es heißen, das schöpferische Aktivitätsmoment im Zustande seiner »ästhetischen Entstehung« begreifen zu wollen? Wo ist der Begriff eines Ueberganges vom Begriffe der subjektiven Aktivität schlechtweg zu dem der ästhetisch-schöpferischen Aktivität in ihrer Leistung? Er darf nicht fehlen, denn er allein vertritt die Stelle der Begreifung des Eintritts einer Subjektivität überhaupt in den besonderen, ästhetischen Charakter. Es ist offenbar, daß es eine ästhetische Gebietskategorie der »Künstlerwerdung« geben muß und ihr Ort ist festgelegt auf den beziehungsmäßigen Treffpunkt der Subjekts — und der Ergriffenheitskategorie. Das subjektive Moment nun in seiner ästhetischen Ergriffenheit, oder in seiner Naszenz, ist begrifflich faßbar dort, wo ein latenter, schöpferischer Wille durch Berührung mit einer Darstellungsidee, oder, wie man zu sagen pflegt: vermittels einer künstlerischen Konzeption, akut wird. Dies aber ist das Moment der persönlich bestimmten Aeußerungsabsicht in der Kunsterscheinung, welches mit einem, in der Kunstlehre oft gebrauchten Worte zu bezeichnen nicht schwer fällt: Es entdeckt sich die Kategorie des Ausdrucks.

Ausdruck ist der allgemeine Begriff der durch das Kunstwerk hin verteilten, immer neu anhebenden, darum wandelbaren, darum ungleichmäßig und gewissermaßen stoßweise sich bekundenden Selbstdarstellung des ästhetischen Subjektes, in welcher jeder Aufstieg, jedes Abflauen und jede Neuzusammenraffung der künstlerischen Konzeption, somit der gesamte Akt der ästhetisch-subjektiven Naszenz, gleichsam durch das erstarrte Werk noch beweglich durchscheinend, für immer festgehalten bleibt [1]).

Vom Stilbegriff ist damit der Begriff des Ausdrucks unver-

---

1) Ein für allemale gelte hier die Anmerkung, daß im konstruktiven Gange einer Untersuchung, zu welcher noch gar keine, oder nur wenige Begriffe, durch Definition festgelegt, bereit stehen, (darunter auf keinen Fall just derjenige, welcher soeben erst entdeckt werden soll) keine Besorgnis obwalten darf wegen scheinbar oder tatsächlich gleichnishaften Wortgebrauchs. Der Weg führt hier seiner Natur nach von der Umschreibung, von der andeutenden Bezeichnung des Gemeinten, zur schließlichen Umreißung des Begriffes und so zur Definition. Erst eine deduktive Darstellung (welche vorbehalten bleibt) darf sich erlauben, von fertigen und festgeprägten Begriffen auszugehen. Und indem man von ihr fordert, daß sie solche Begriffe leiste, verlangt man doch zugleich auch, daß sie, niedersteigend, die Fülle der inhaltlichen Erscheinung darauf prüfe, wie viel davon in jedem Falle in die bereiten Schalen ihrer Begriffe zu fassen sei: in beiden Fällen also, bei nur vertauschter Wegrichtung, ist Ausgleich des Bestimmten mit dem Ungefähren Pflicht.

wechselbar unterschieden. Meint der Stil die Handschrift, so bezeichnet der Ausdruck das Schreiben; erfaßt der Stil die ruhende Erscheinung eines Künstlers im Kunstwerk, so begreift der Ausdruck das Ringen eines Künstlers um Selbstdarstellung im Kunstwerk, wie es als tausendfache Arbeitsspur dem künftig entlassenen Werke eingefügt bleibt, wie das Netz des Fugenwerkes dem geschichteten Bau. Der Stil betrifft stets das Ganze geleisteter Künstlerschaft; der Ausdruck betrifft stets das Einzelne gewollter, künstlerischer Selbstdarstellung.

Die Subjektskategorie, sodann an die Kategorie der Bezogenheit herangetragen, verweist das schöpferische Moment in der Kunsterscheinung auf seine Beziehung zu demjenigen, welcher seine künstlerische Intention ästhetisch verstehen, aufnehmen, wiederholen soll: Es meldet sich also der Kunstbegriff an, welcher fassen möchte, was das ästhetische Subjekt in die Kunsterscheinung gelegt hat, um seine eigene Darstellungsabsicht als einheitlich zusammenstimmend, als »aus einem Gusse geschaffen«, als planmäßig und aus einem Wunsche, einer Meinung geboren, wirksam zu übermitteln. Der Begriff hiefür ist in der Kunstlehre gleichfalls von jeher im Schwange, wenn auch mit unsicherem, weil ungeklärtem Wortsinn. Es ist der Begriff der Stimmung; besser: der Stimmungseinheit; am besten vielleicht festgelegt als Begriff der Einstimmigkeit[1]).

Einstimmigkeit ist demnach der allgemeine Begriff der in einer Kunsterscheinung ausgewirkten Planmäßigkeit und Einheitlichkeit der künstlerischen Intention des ästhetischen Subjekts, sofern diese, durch ausdrückliche Zusammenstimmung

---

1) So sehr nämlich für einen Begriff, welcher kategoriale Bezeichnung bestimmter, urteilsmäßiger Faßbarkeiten, und nichts anderes sein soll, gleichgültig erscheinen mag, welche andere Bedeutung immer ihm als Wort sonst noch anhaftet; da er, definitionell gebraucht, ja lediglich als Name funktioniert, so empfiehlt sich doch, vom kategorial gemeinten und also rein formalen Begriffe die allzu große Nähe inhaltlich belasteter, hier etwa psychologischer, Bedeutungen fernzuhalten. Der Begriff der »Stimmung« nun ist dermaßen gefühlsmäßig besetzt, daß ihm fast völlig sein ursprünglicher, ethymologischer Sinn abhanden gekommen ist: welcher doch nur ausdrückt, daß eine durchgehende Zusammengestimmtheit von Teilen einer Sache bezeichnet werden solle. (Nur die Tonkunst kennt noch den Begriff in rein formalem, allerdings technischem, immerhin also in wenigstens ähnlichem Sinne, wie er hier gebraucht sein will.) Das Gefühl der Stimmung ist dann erst eine nachträgliche und letzten Endes, zufällige seelische Nebenwirkung aus der formalen Gestimmtheit von Teilen einer Sache.

aller Teile des Kunstwerks auf eine gemeinsame Ausdrucksleistung, sich der Begutachtung künftiger Geschmacksurteile empfiehlt.

Vom Stilbegriff ist dabei der Begriff der Einstimmigkeit allein schon durch den Umstand abgetrennt, daß jener eben die »Handschrift«, dieser hingegen die Art der Mitteilung betrifft: Stil ist vollkommen frei von jeder Beziehung auf Geschmack. Er ruht in sich. Einstimmigkeit ist bezogen auf Teilnahme, gerichtet auf Mitteilung und daher, in der schwierigen Weise solcher Grenzbegriffe, als Kategorie für ästhetische Feststellungsurteile den gegenständlichen Begriffen der Geschmacksurteile zunächst benachbart.

Diese Eigenschaft teilt er in jeder Weise mit der, auf Bezogenheit eingestellten Kategorie des ästhetischen Materials, oder mit dem ästhetischen Allgemeinbegriff der geringen Mittel.

Auch der Begriff der geringen Mittel bedeutet nur die Form einer möglichen Ergreifung des Materials als Impression. Und er hat nicht das geringste mehr zu tun mit dem, für ein gefühls-ästhetisch verbildetes Ohr so gerne mitschwingenden, Nebenton einer seelischen Beteiligung am Eindruck, einer besonderen, seelischen Disposition zur Aufnahme gewisser, sinnlicher Reizwirkungen. Die Kategorie der geringen Mittel betrifft vielmehr ausschließlich den Anteil des ästhetischen Objektes an der Mitteilbarkeit eines Kunstwerkes; und das will dann freilich sagen: an seiner Möglichkeit, Gegenstand für Geschmacksurteile zu werden. Diese Bedeutung der Kategorie der geringen Mittel wird sich aus dem Zusammenhange der übrigen ästhetischen Objektskategorien noch mehr aufhellen.

Die vorästhetische Objektskategorie nämlich, demnächst zusammengehalten mit der vorästhetischen Zustandskategorie der Ergriffenheit, öffnet den Ort für diejenige ästhetische Gebietskategorie, welche den Uebergang des Objektes schlechthin in den ästhetisch-spezifischen Zustand bezeichnet. Das vorästhetische Objekt nun heiße, als solches, Stoff; als ästhetisches Objekt heiße es: Material. Demnach will der gesuchte Begriff den Stoff in seiner ästhetischen Qualifikation, oder als Material in dessen Naszenz, erfahren. Die ästhetische Qualifikation eines Stoffes ist aber bestimmt durch seine Verhaltungsweise gegenüber der doppelten Anforderung an ihn: als Material einzugehen in ein Werk und unterzugehen in einer ihm aufgedrungenen Darstellungsaufgabe; und als Material sich in seiner stofflichen Eigentümlichkeit zu behaupten und der Bearbeitung auf seine Weise einen

charakteristischen Widerstand entgegenzusetzen. Denn ohne diesen Widerstand verschwände das ästhetische Objekt gänzlich in der Ausdrucksabsicht des ästhetischen Subjekts: wodurch zwar eine Darstellungsidee wohl zu einer gewissen, scheinbar absoluten Aufzeigung, aber eben darum nicht zu einer angemessenen, sinnlichen Erscheinung käme. Somit dürfte es sich an seinem Orte gewiß verteidigen und erweisen lassen, daß der Begriff der ästhetischen Naszenz des Materials füglich als Kategorie des spezifischen, ästhetischen Widerstandes bezeichnet werden darf.

Aesthetischer Widerstand ist also der allgemeine Begriff der objektiven, ästhetischen Qualifikation eines Stoffes, durch die Art seiner Entsprechung auf den darstellerischen Ausdrucksangriff der schöpferischen Subjektivität.

Ausdrücklich sei angemerkt, daß aus Gründen, deren Nachweis möglich, hier aber viel zu weitläufig wäre, die Kategorie des ästhetischen Widerstandes, trotzdem sie an Unentbehrlichkeit und Häufigkeit des tastenden Gebrauchs hinter keinem der anderen ästhetischen Allgemeinbegriffe zurücksteht, dennoch in der ausgebildeten Kunstsprache am meisten vernachlässigt geblieben und überhaupt den Kunstlehrern nur selten als solche zum Bewußtsein gekommen ist.

Ganz im Gegensatz dazu ist der nächstfolgende, ästhetische Allgemeinbegriff wohl von allen der am meisten genannte und mißkannte, geübte und getrübte. Er ergibt sich aus der Gegenüberstellung der Elementarkategorie des Objektes mit der Zustandskategorie der Entlassenheit. Gesucht ist also die ästhetische Gebietskategorie für das ruhende und harmonisierte Dasein des Materials in der Kunsterscheinung; oder für das Material in seinem endgültig behaupteten, ästhetischen Gleichgewicht. Wo aber das Material im Kunstwerk, endgültig entlassen aus der Hand der schöpferischen Aktivität, jene Bearbeitung gefunden hat, in welcher es — hier zwar noch ganz Material, dort aber schon völlig geleistete Ausdrucksdarstellung — in ewigem Gleichwert seiner Stoffnatur und seiner Kunstbildung ruht: Da, sagt man, hat es seine Form.

Form ist die ästhetische Gebietskategorie des ästhetischen Objektes in seiner Relation auf den, in ihm geleisteten Stil; das heißt: Durch den Begriff der Form wird das unverrückbare, formale Verhältnis zwischen Selbstbehauptung des Materials und Darstellungsbehaup-

tung des ästhetischen Subjektes ausgedrückt. Man kann daher auch sagen: Form ist die Harmonie des Stofflichen mit der kunstgebundenen Absichtlichkeit seiner Erscheinung im Werk [1]).

Von hier aus verdeutlicht sich nochmals in besonderer Weise auch die Kategorie der geringen Mittel. Denn diese hängt in der selben Art zusammen, unterscheidet sich auf die gleiche Art von der Kategorie der Form, wie Stil und Einstimmigkeit benachbart sind: Form ist der Begriff einer endgültigen Materialerscheinung. Die geringen Mittel sind der Begriff der Art und Weise, in welcher sich das Material dem reproduzierenden Genusse, oder dem Geschmacksurteil, gleichsam erläuternd, mitteilt. Am kürzesten: die Kategorie der geringen Mittel betrifft jenen Teil der Kunsterscheinung, durch welchen die Form zur Wirkung gelangt, nämlich die »Einstimmigkeit des Materials«.

Zum dritten und letzten nun gilt es, die ästhetische Elementar- und Grenzkategorie des ästhetischen Aktes mit den drei Zustandskategorien in Verbindung zu setzen.

Davon ist die erste, nämlich die ästhetische Gebietskategorie der Erfindung, schon entdeckt als der Begriff des schöpferischen Aktes in seiner Naszenz.

Erfindung ist der allgemeine Begriff des überall nur werkmäßig vorstellbaren, unmittelbar eindrucksgegebenen Zusammentreffens von aktivem Leistungs-Streben und passivem Material-Widerstreben; und zwar im Uebergange dieses Zusammentreffens zum objektiven Zusammensein im Werk. Der Begriff der Erfindung betrifft also alle jene Momente der Kunsterscheinung, bei welchen die Urteilsaufmerksamkeit gerichtet ist auf

---

1) Hier sei wenigstens in der Kürze einer Anmerkung, doch nachdrücklich darauf hin gewiesen, daß es folglich eine, durch die ästhetische Kategorie der »Form« faßbare Erscheinungsweise, oder Eigenschaft, der Natur nicht gibt noch überhaupt geben kann.

Denn »Form« ist stets geformte und das heißt: Subjekt-gewollte, Stilbegründete »Bildung«. (Möge der schöne, geistige — und das heißt wieder: Persönlichkeits-betonende — und sachliche Doppelsinn des Wortes hörbar mitklingen !). Was aber überall in der Natur angetroffen wird als Stoffbegrenzung, als ausgewirktes Beisammensein der Stoffteile, das hat den Namen: »Gestalt«, μορφη. Gestalt entsteht nicht aus »Bildung«, sondern durch »Wachstum« dem Stoffe einwohnender Keimkraft; oder, wo von außen veranlaßt, durch mechanischen Druck und Stoß und durch tierische Instinktbefriedigung.

Form und Gestalt sind also Begriffe, die sich auf den jeweiligen Erfahrungsgebieten ihrer Anwendung gegenseitig ausschließen. Beide Begriffe vermischen, heißt eine der ältesten und ärgsten Begriffsverwirrungen der Kunstlehre verewigen.

das Eintreten des ästhetischen Aktes, aus Erwählung und Verwerfung, Prüfung und Sonderung sowohl der Darstellungsidee; wie auch des Materials; wie auch namentlich aus der gegenseitigen Abwägung beider, aufeinander gestellter und durchweg auf einander angewiesener Teilmomente der Kunstentstehung: Momente der Kunsterscheinung also, wie sie etwa unter den Begriffen des »Entwurfes«, der »Skizze«, der »Fabel«, des »Themas«, und anderen mehr, der Kunstlehre geläufig sind. Diese Begriffe alle versuchen, den ästhetischen Akt in seiner Entstehung und Vollziehung zu begreifen und stehen daher unter der Kategorie der Erfindung [1]).

Schon ein flüchtiger Blick auf die nächste, in Betracht zu ziehende Ueberkreuzung der vorästhetischen Kategorien des Aktes und der Entlassenheit läßt erkennen, daß es sich bei dem, durch ihr Zusammentreffen angekündigten, ästhetischen Allgemeinbegriffe um eine besonders bedeutsame, ganz in die erste Linie der Beachtung drängende und darum der Kunstlehre vorzüglich wichtige Kategorie handeln muß: Sie nämlich betrifft jenes Teilgebiet der Kunsterscheinung, in welchem es gilt, den ästhetischen Akt als entlassene Leistung, oder kurz, als Kunstwerk im engsten Sinne, zu begreifen. Die gesuchte Kategorie findet sich ausgedrückt in dem Begriffe der Repräsentanz, oder der Bedeutung des Kunstwerkes. Der entlassene, ästhetische Akt, als in sich ruhendes Gebilde, ist ohne alle Beziehung zur Natur: denn er ist Kunstwerk; und er ist ebenso ohne jede Beziehung auf irgend ein anderes, künstlerisches Außerihm: denn er ist gelöste Aufgabe, abgeschlossene Schöpfung. Somit bedeutet das Werk nur sich selbst, seiner Extensität nach; es bedeutet darüber hinaus die Versinnlichung einer sogenannten Darstellungsidee (welche übrigens auch bloß rein formal sein kann), seiner Leistung nach: und ist in diesem Sinne ruhendes Bild seiner gemeinten Leistung; entlassenes Gleichnis einer in sich ausgerollten Darstellungsaufgabe, oder Symbol.

Als Kategorie des Kunstwerks ist somit der Begriff des Symbols der allgemeine Begriff für das Moment der Werkbedeutung in der Gesamterscheinung der Kunstleistung. In ihm drückt sich

1) Noch einmal sei hier zum Ueberfluß angemerkt: Niemals betreffen diese Kategorien den empirischen Befund, hier etwa also den der faktischen Kunstwerksentstehung, diese mag vor sich gegangen sein, wie sie will. Der Begriff der Erfindung stellt nur ein rein formales Schema der möglichen Fällbarkeit eines ästhetischen Feststellungsurteils unter dem Gesichtspunkte der Werkentstehung dar.

aus, was von dem unmittelbar gegenständlich werdenden Wesen der Kunstschöpfung sich begreifen läßt als Sinn des Kunstdaseins. Darum streift gleichsam die Kategorie des Symbols, vermöge ihrer besonderen Stellung im ganzen der Tafel reinen Kunstbegriffe, am nächsten an die Idee, oder den Wert der Schönheit selbst, vermittelt ihn den übrigen Begriffen der praktischen Kunsterfahrung und steht deswegen sozusagen an der Grenze zwischen reiner Aesthetik und kunstphilosophischer Spekulation, auf welche sie hinüberdeutet. Doch bleibt ihr, dessenungeachtet, ihr kategorialer Charakter dabei vollkommen gewahrt.

Endlich entdeckt sich der Ort für die letzte der neun ästhetischen Gebietskategorien dort, wo der ästhetische Akt, unter dem modalen Gesichtspunkte der Bezogenheit, begrifflich Anschluß nimmt an den reproduzierenden Geschmack: das geleistete Kunstwerk tritt in den Gebietsbereich der Intensität seiner Wirkung und will daher begriffen sein nach der Seite seiner summarischen Vollentsprechung an das Ganze des Geschmacksanspruches, welches, auf Grund aller Einzelbeurteilungen der Momente an der Kunsterscheinung, nun als abschließendes, summarisches Geschmacksurteil der Kunstleistung in ihrer Totalität sich gegenüberstellt. Das Kunstwerk entspricht aber sich selbst und der Summe seiner, in ihm gestellten Teilaufgaben dort, wo es als ästhetischer Akt der Gesamtidee seiner Schöpfung durchaus angemessen ist. Nun ist jede Schöpfung ihrem Begriffe nach »einzig und unwiederholbar in ihrem Arbeitsverlauf« (zu vergleichen die Definition in der ersten Betrachtung, fünften Absatzes); daher denn dem Kunstwerk die unbedingte Angemessenheit an seine Gesamtaufgabe den Charakter der Klassizität verleiht. Ihn begrifflich zu fassen und dem ästhetischen Feststellungsurteile zugänglich zu machen, ist Funktion der Kategorie der Einzig(artig-)keit.

Einzigkeit ist also der allgemeine Begriff für alle Momente der Vergleichung unter den Kunsterscheinungen; und aus ihm abgewandelt, von ihm abhängig, sind alle jene Begriffe, der inhaltlichen Kunstlehre, die mit dem der »Monumentalität«, oder der »Vorbildlichkeit« verwandt sind.

Es versteht sich, daß von der Kategorie der Einzig(artig-)keit aus der Eingang in die Nebenprobleme des Kulturzusammenhangs (zu vergl. Seite 44) und der Kunstgeschichte besonders nahe erreichbar ist.

Mit diesen, aus der wechselweisen Ueberkreuzung der sechs vorästhetischen Kategorien gewonnenen, neun ästhetischen Gebiets-

kategorien scheint zunächst der mögliche Umfang kategorialer Voraussetzungen für das Zustandekommen der ästhetischen Feststellungsurteile erschöpft. Denn beendigt ist die Aufzählung der Elemente der Kunstleistung in ihrem Wesen als Schöpfung.

Indessen genügt auf dem zurzeit begangenen Wege der induktiven Konstruktion eine kurze, prüfende Umschau unter den gegebenen Feststellungsurteilen, um zu bemerken, daß da eine gewisse Gruppe stets wiederkehrender und, wie es scheint, dem Gebrauche der Kunstlehre durchaus unentbehrlicher Begriffe noch für sich besteht und Beachtung fordert: Es ist die Gruppe derjenigen Begriffe, welche die Kunsterscheinung weniger in ihrem kunstmäßigen Aufbau, als vielmehr in ihrer unerläßlichen Gebundenheit in die sinnliche Erscheinung aufzufassen suchen. Die sinnliche Erscheinung steht aber überall in räumlichen und zeitlichen Verhältnissen. Es bedienen sich daher alle jene Begriffe, welche die Erscheinung als solche nach ihren elementaren Bedingungen zu ergreifen versuchen, der Vermittelung des Raum- und des Zeitbegriffes, um die verschiedenen Momente der sinnlichen Erscheinung gegeneinander abzugrenzen und getrennt aufzufassen. Es kann in diesen gegenwärtigen, zumal aus den Urteilsgegebenheiten suchend aufsteigenden Untersuchungen keineswegs Aufgabe sein, eine kritische Erörterung der Begriffe von Raum und Zeit einzuschalten. Mögen diese nun als Formen reiner Anschauung in Kantischem Sinne gelten, oder mögen sie als sonstwie erworbene, einfache Begriffe der sinnlichen Erfahrung angesehen werden: so sind sie auf jeden Fall für die Kunstlehre unbedingt vorästhetische Begriffe und von ihr daher lediglich übernommen, in welcher Gestalt auch immer, als unentbehrliche Voraussetzungen der ästhetischen Begriffsbildung.

Das Kunstwerk nämlich kann in ausschließlichem Betracht (formal, bei sachlich selbstverständlich stets verhältnismäßiger Raumzeitlichkeit) raumbezogen; es kann ferner in ausschließlichem Betracht zeitbezogen; und es kann endlich, in gleicher Weise, ausdrücklich sowohl als auf Raum, wie als auf Zeit bezogen, aufgefaßt werden.

Im ersten Falle reiner Raumbezogenheit umfaßt der gesuchte Begriff alle Momente der Verteilung einer Kunsterscheinung im Raum; das heißt: Lagerung, Entsprechung, oder Proportion, und Ordnung ihrer Teile. Der zum Behufe hierauf gerichteter Feststellungsurteile benötigte, allgemeine Begriff, ist der Begriff der Symmetrie.

Symmetrie ist der allgemeine Begriff spezifisch künstlerisch beurteilter Anordnungen

und Verhältnisse im Raum. Was in diesem Satze die Worte: »spezifisch-künstlerisch« besagen wollen, bleibe noch vorbehalten. Es bedarf endlich kaum der Erinnerung, daß der Begriff der Symmetrie in seiner formalen Allgemeinheit alle Unterbegriffe seiner Einschränkung und seiner Verneinung mitumspannt.

Im zweiten Falle reiner Zeitbezogenheit der Kunsterscheinung betrifft der gesuchte Begriff alle Momente der Verteilung einer Kunsterscheinung in der Zeit; das will sagen: deren zeitliche Abfolge, Entsprechung (Takt) und Ordnung. In den ästhetischen Feststellungsurteilen findet sich dafür der Begriff des Rhythmus vorgebildet.

Rhythmus ist sonach der allgemeine Begriff spezifisch künstlerisch beurteilter Verhältnisse von Teilen in der Zeit.

Im dritten Falle ausdrücklich gemischter Bezogenheit einer Kunsterscheinung auf räumliche und zeitliche Verteilung zugleich, bietet sich zu deren wechselnder Begreifung der Begriff der Komposition dar. Es erweist sich aber als vorteilhaft, und so ist es schon im Schema der begrifflich möglichen Raum-Zeit-Beziehungen vorgezeichnet, daß man den allgemeinen Begriff der Komposition durch Unterteilung in zwei gebietsbestimmtere Begriffe zerlege, je nach der raummäßig, oder zeitmäßig überwiegenden Betontheit der Kunsterscheinung. Daraus ergibt sich:

Die raumbetonte Komposition ist der Begriff aller jener Kompositions-Momente am Raumkunstwerk, welche einer Folge von Ansichten, eines Nacheinanders der Eindrücke, und somit einer freien, zeitlichen Abfolge mehrerer, voneinander abhängender Feststellungsurteile bedürfen, damit die sinnliche Gesamterscheinung als solche unter dem Begriffe der Komposition einheitlich beurteilt werde. Der allgemeine Begriff der raumbetonten Komposition, oder der ästhetischen Raumzeiten, verfügt in der angewandten Kunstlehre bis heute, soviel ich sehe, noch über keine durchgehends anerkannte Wortbezeichnung. Gemeint ist er wohl in Begriffen, wie :»Tektonik«, »Aufbau«, er enthält Begriffselemente wie: »Perspektive«, »Ueberschneidung«, »Riß«, und andere mehr. Indessen möchte der Vorschlag gehört werden, den Begriff der Gliederung in allgemeinen Gebrauch zu nehmen. Denn ihn zeichnet aus, daß er den Begriff des Raumgemäßen mit dem einer verketteten Abfolge, unter Vorbetonung des ersteren, glücklich ausdrückt.

Die zeitbetonte Komposition ist im Gegensatze dazu der Begriff aller Kompositionselemente am Zeitkunstwerk, welche in räumlicher Gleichzeitigkeit, oder in kompositionsgebundener Abfolge einer Raumdurchmessung und somit gleichsam als bildmäßig-raumdimensionale Einheit spezifisch ästhetisch beurteilt sein wollen, damit die sinnliche Gesamterscheinung des Werkes als solche dem Kompositionsbegriffe in seiner Totalität entspreche.

Der allgemeine Begriff dieser Zeit betonten Kompositionserfassung, oder der ästhetischen Zeiträume, ist der Begriff der Führung. Er wird insbesondere als Begriff der Körperführung in der Aesthetik des Tanzes und der Schauspielkunst eine bedeutende Rolle spielen müssen.

Mit dieser, zu der Kategorientafel der ästhetischen Allgemeinbegriffe hinzutretenden Drei- oder Vierzahl der ästhetischen, raumzeitlichen Beziehungsbegriffe mag endlich der Umkreis der, den ästhetischen Feststellungsurteilen zugrundeliegenden, reinen Kunstbegriffe, welchen durchgehends jede Beziehung auf Kunstgefühl, Lust des Genießens und Geschmack überhaupt fremd ist, ausgemessen sein. Beweisen läßt sich ihre Vollständigkeit aus dem induktiven Verfahren heraus schwerlich. Es bleibt der kunstphilosophischen Deduktion vorbehalten, die doppelte Tafel der ästhetischen Allgemeinbegriffe zu bestätigen.

Uebrig bleibt, an diesem Punkte des Weges angelangt, dem, die Kunsturteile durchprüfenden Sammler und Ordner aller vermutlichen, ästhetischen Grundbegriffe der eine, allgemeinste, unbestimmteste und doch allbeherrschende Begriff der Schönheit. Von ihm scheinen alle anderen Kunstbegriffe auf eine geheimnisvolle Weise abzuhängen; auf ihn scheinen sie alle hinzudeuten, hinzuleiten. Er aber, den alle Zungen nennen, der den Urworten der menschlichen Sprache gesellt ist, er gewinnt in jedem Munde eine andere Bedeutung, bedeutet jeder Lehre, die ihn verkündigt, einen anderen Baugrund und eine andere Sehnsucht.

Es ist offenbar: vor dem Begriffe der Schönheit muß die induktive Untersuchung, wie der konstruktive Versuch, Halt machen. Aus dem Standpunkte der gegenwärtigen Betrachtung kann der Begriff der Schönheit lediglich festgestellt werden als der vermutlich oberste und zugleich als der Mittelpunktsbegriff des Gesamtgebietes der Kunsterscheinung. Es ist vielleicht auch noch möglich, anzugeben, daß in diesem Begriffe der Sinn der Kunst kulminiere und daß die Schönheit darum der Begriff des Wertes aller Kunst sein

müsse. Aber aus der Erfahrung werden nur wandelbare Werte erfragt; und die durchprüfende Vergleichung aller ästhetischer Feststellungsurteile auf gemeinsame begriffliche Bestandteile trifft niemals auf den zureichenden Grund ihrer Fällung, fördert niemals zutage, was die, begrifflich nach Gebieten ihres Aufbaus und ihrer Erscheinung zerlegte Schöpfung, neben Erkenntnis und Kulturtat, noch Besonderes im Ganzen bedeute.

Darum steht der Begriff der Schönheit, als Sinn der Schöpfung, als Ideal ihrer Erscheinung, mit durchaus relativer Behauptung am Ende des induktiven Aufstieges: unbestimmt, und dennoch alle unterwegs gefundenen Begriffe bestimmend; unzugänglich, und dennoch Ziel. Und so steht er am Eingange der deduktiven Konstruktion: durchaus problematisch und dennoch das Gewisseste in der Kunsterfahrung; der unvermeidliche Begriff aller ästhetischen Beurteilung.

Dies Verhalten kennzeichnet den Begriff der Schönheit als ranggleich mit dem der Wahrheit und mit dem des kulturellen Endzwecks: Er kann nicht erschlossen werden, denn er geht jedem Urteil voraus. Er kann vielleicht noch nicht einmal erfühlt werden, denn er geht jedem Kunstgefühl voraus.

Somit bleibt seine Umschreibung und Begrenzung der philosophischen Findung vorbehalten. Es sei wiederholt, daß das nicht heißen kann: ihn der Willkür unverantwortlicher Spekulation ausgeliefert sein zu lassen. Vielmehr ist er, als Richtungsbegriff aller der gefundenen und in ein festverstängtes und verstrebtes Gefüge verbundenen, allgemeinen Kunstbegriffe, schon zum voraus vielfältig und dermaßen festgelegt, daß ein unvorsichtiges Daraufllosphilosophieren über Schönheit sich gar bald zuschanden reden muß. *Hier* nämlich ist ein System gleichsam konvergierender Begriffe; *dort* ist der Brennpunkt, zu dem sie hinschießen, aus dem sie hervorfließen müssen: Der Phantasie ist da nur wenig Spielraum gelassen, die fehlenden Verbindungen einzutragen.

Die folgende Schlußbetrachtung will dazu einige Andeutungen machen. Sie will nicht mehr sein, als ein Fingerzeig, oder auch, unbescheidener ausgedrückt, nichts, als ein kunstphilosophisches Programm.

Sechste Betrachtung.

Die Idee der Schönheit. Das System der reinen Kunstbegriffe auf einer Tafel.

Fertig gerüstet dem Haupt ihres Vaters entsprungen, ist Pallas Athene unter den Geschwistern das tiefdeutige Gleichnis der ersten

Wissenschaft, oder der Philosophie. Denn alle erkennende Gewißheit beginnt mit echter Philosophie, welche eine Weltordnung in Begriffen darstellt, vor und über allem ableitenden Wissen. So ist, wie jede wirklich grundlegende Auffassung der Natur, so auch jede Beurteilung der Kunst aus den vermutlich tiefsten Bedingungen ihres Zustandekommens und ihres Daseins eine Sache vorwissenschaftlicher Stellungnahme: Schönheit, als Begriff des Sinnes aller Kunst, ist irgendwo zuletzt ein Problem der Metaphysik der Kunst. Und da eine jede Metaphysik im höchsten Sinne Sache der subjektiven Weltanschauung bleibt (worinnen, meiner Ansicht nach, ihr eigentümlicher Wert höchst gerechterweise beschlossen ist), so ist folglich auch der Sinnbegriff der Schönheit gebunden an die elementare Stellung eines jeden Menschen zur Gesamterscheinung der Welt. Das heißt: Die Metaphysik der Kunst ist innerhalb der Weltanschauung eines jeden, folgerichtig denkenden Geistes genau gebunden an die zugleich ergriffene Metaphysik der Natur und der »Sitten«. Woraus folgt, daß die Idee der Schönheit bald naturalistisch gefärbt, bald ethisch pathetisiert, bald auch von angeblich »reinem« Gefühl getragen erscheint: immer doch gebunden an die Pflicht, erläuternder Ausgang und deutliche Quelle aller jener reinen Grundbegriffe zu sein, welche den Umkreis der, gegenüber der tatsächlichen Kunsterscheinung möglichen, Kunsturteile bestimmt.

Die sogenannte deutsch-idealistische Metaphysik nun, auf deren Voraussetzung und Boden die hier angekündigte Philosophie der Kunst zu erwachsen meint, ist beherrscht von der Vorstellung einer Aufgabe, welche dem menschlichen Geiste angesichts der großen Mannigfaltigkeit der Erscheinung gestellt sei. Diese Aufgabe, theoretisch sowohl, wie praktisch unendlich gestellt, zielt auf Ausgleich des unendlich gedachten, aber stets endlichen Vielen mit dem endlich zu denkenden, aber unendlich Einen; oder, mit einer vielleicht zu kühnen Abkürzung: auf die Rückführung der, vom Erlebnis ausgegangenen Erkenntnis auf das Erlebnis. Auf solche Art will diese Anschauung von der Stellung des Menschen zum Ganzen der Welt den Zug aufs Allgemeine erklären, der all unserem Begriffe bildenden Erkennen, unserem Gemeinschaft bildenden, praktischen Handeln und unserem Typus bildenden, schöpferischen Künstlertum zugrunde gelegt ist.

Es ist hiermit schon ausgesprochen, was also die tiefere Verwandtschaft zwischen Wissenschaft, Kultur und Kunst ausmacht: Es ist, allgemein gesprochen, die gemeinsame Absicht auf »Verendlichung des Unendlichen«; im besonderen aber die Verwandt-

schaft von Begriff und (kulturellem, oder schöpferischem) Typus[1]).

Während nun im erkennenden Verhalten jener metaphysisch vorausgesetzte Ausgleich die unendliche Aufgabe der Benennungen; während er ferner im praktischen Verhalten die unendliche Aufgabe der Bewährung von Gesinnungen zur Folge hat, bedingt er im schöpferischen Verhalten vielmehr ein beziehungsvolles Zusammentreten von Zeichen in sich ruhender Einheiten, welche, da sie keinerlei Art von Beziehungen nach vorwärts und nach rückwärts in den unendlichen Fortgang zusammenhängender, gegenseitig voneinander abhängiger Glieder gestatten, notwendig in nahen, deutlich überschaubaren Grenzen, im Endlichen durchaus verharren. Daher der geforderte Ausgleich sich hier begnügt mit der endlichen Aufgabe der Harmonisierung von konkreten Anschauungen. So gewinnt das Kunstwerk seine sinnliche Endlichkeit. Es verdient damit für immer den Anspruch auf Universalität seiner Symbolgeltung, sowohl der Extensität nach (es gibt kein die »Welt« gleichnishaft auf einmal ausschöpfendes Kunstwerk), wie auch der Extensität nach (es gibt kein, das kleinste Stückwelt im endgültigen Symbol darstellendes Kunstwerk, kein Kunstwerk vom absoluten Standpunkt, das heißt: keine Klassizität der Sache nach). Aber eine nur ihm eigentümliche, neue Art von Unendlichkeit erwirbt sich das Kunstwerk aus diesen selben Bedingungen seiner Beschränkung: nämlich die Unendlichkeit der Wirkungen seiner gleichnishaften Auslegbarkeit. In der Harmonisiertheit seiner schöpferischen Teilanschauungen gestattet es nämlich eine, durch zeitlich wie örtlich in seine Spiegelung einbezogene, ewig wechselnde Kulturzuständlichkeit, praktisch unendliche Mannigfaltigkeit der Wege, auf welchen jenem endlichen Zusammenklang seiner Zeichen nachgegangen werden werden kann.

An die Seite der unendlichen Aufgaben, hier eines absoluten Systems der Begriffe, dort einer vollkommenen Bewährung gesinnungsmäßiger Leistungen, tritt somit die endliche Aufgabe eines ausgeglichenen Kosmos der schöpferischen Anschauungen.

Dem metaphysischen Blick ist klar, daß diese glückliche Verendlichung und Versinnlichung des Sinnes, welcher der einmal ange-

1) Ueber das Verhältnis von Kulturtäterschaft und Kunstschöpfertum möge stets vor Augen bleiben, was die dritte Betrachtung (Seite 45 f.) darüber ausgemacht hat.

nommenen Stellung des Menschen zur Welt zukommt, lediglich erkauft werden kann um den Preis eines Verzichts des künstlerischen Schöpfertums auf Teilnahme am tätigen und leidenden Zusammenhange des allgemeinen Weltgeschehens, oder des Verzichts auf metaphysische »Erlösung« von der einmal auferlegten, unendlichen Aufgabe. Das heißt: Während das erkennende Fortschreiten in Begriffen, während das tätige Fortwirken in den geschichtlichen Aufbau der Kultur hinaus jenes, mit einem richtungsmäßig forttreibenden Sinne belegte Weltgeschehen rüstig zu fördern und zu seiner Bestimmung hinzuführen unternimmt, vollziehen sich die, nur sich selbst meinenden Schöpfungen der Kunst abseits und abgewandt den weltsinngebenden Auseinandersetzungen zwischen Welt und Mensch, deren bloßes Gleichnis sie sind.

Aber es bedarf hinwiederum einer nur kurzen Besinnung, um diesen »bloß gleichnishaften« Charakter der Kunst nicht in eins zu setzen mit einer Geringschätzung, oder gar einer Verwerfung, welche auf den unvergleichlichen Pflichtwert der »praktischen« Teilnahme am Gange des Weltgeschehens pochen möchte. Denn das Gleichnis der Kunst, wenn auch vielleicht — sehr vielleicht — im Vergleich mit dem »Ernste« der unendlichen Aufgabenlösung ein bloßes »Spiel«, ist im Zusammenhange der geistigen und dingbearbeitenden Gesamtkultur ein unerschöpfliches Moment der Sammlung, der Prüfung, der wiederkehrenden Ergebnisaufstellung, unendlicher Besinnung, neuer Richtungsbestimmung und spontaner Fingerzeige für die fortrollende und wachsende Lawine der Menschheitsaufgaben.

So ist die Kunst für diese metaphysische Grundauffassung nicht sowohl »bloßes Gleichnis«, zwecklos und unfruchtbar, als vielmehr Denkmal über Denkmal am Wege des ringenden Gedankens, der kämpfenden Tatgesinnung und zugleich Fanal und immer neu aufgerichteter Wegweiser in die unendliche Zukunft weiterschreitender Kultur.

Wenn nun von dieser Seite der Betrachtung her gleichwohl ein Strahl intellektueller Belichtung und ein Glanz von ethisierendem Pathos neu auf die Idee der Schönheit und auf das Wesen der Kunst fallen sollte, so kann das ferner füglich nichts mehr schaden: denn, daß es nur ein fremder Glanz und Widerschein ist, bleibt bewußt, indessen doch hinwiederum der Abglanz dringend mahnt, bedeutungsreichen Einklang und Zusammenhang des Geistes niemals zu vergessen.

Dies also ist der Ort der Schönheit als Idee von einem Kosmos endlicher Anschauungen im System der Kunstbegriffe.

Es wäre nun wohl an der Reihe, die Brücken abwärts zu den reinen Kunstbegriffen, oder zu den Kategorien zu schlagen und diese sachlich herzuleiten aus der Quellidee der Schönheit.

Allein, dies ist ein größeres Geschäft. Es ist die Kernaufgabe der Kunstphilosophie selbst, davon hier nicht viel mehr aufgezeigt werden sollte, als der Plan. Ein anderes aber ist der Entwurf, ein anderes die Ausführung.

So sei es denn gestattet, die Betrachtung hier mit einem bildmäßigen Ueberblick der gegenwärtigen Sachlage und zugleich mit einer Behauptung an der Stirn dieser Tafel zu beschließen; mit einer Behauptung, welche dem Begriffe der Schönheit am Anfang und im Zusammenhange einer künftigen, deduktiven Kunstphilosophie Ort, Rang und Sinn seiner Geltung zuweist.

* * *

Von der hier getanen Arbeit aber und von ihrer Aufnahme beim Leser möge noch dieses zu sagen erlaubt sein:

Den Weg im ganzen deduktiv zu gehen, verbot verständlicherweise der Raum. Die Behauptungen stehen daher, nicht selten ohne Beweise, mehr für ein wissenschaftliches Vermuten, als für eine beabsichtigte, volle Leistung. Und manches Glatte, scheinbar leicht Gesagte, birgt seine Schwierigkeiten, mir recht wohl bewußt, in der Tiefe viel zerklüfteter Sonderprobleme. Und wenn so Manchem etwa auch die vorgelegte Tafel der reinen Kunstbegriffe gleichsam »allzuschön« und darum allzu bedenklich erscheinen sollte, — denn solcherweise findet sich der kritische Zweifel, sonderbar, doch oftmals gern gerichtet — so bittet das dargelegte Programm dieser Betrachtungen zunächst um Verzug des letzten Urteils bis zum baldigen Erscheinen des darstellenden Teiles dieser Kunstphilosophie. Bleibt auch dann noch begründeter Zweifel an der durchgehenden Unerschütterlichkeit des aufgedeckten Kategorien-Gefüges, so sei er willkommen.

Denn nicht das Endgültige in einem so völlig neu abgesteckten Felde der Wissenschaft zu sagen, ist nächster Ehrgeiz des am Bau der Erkenntnisse Dienenden, sondern prinzipieller und architektonischer Grundrißentwurf ist sein vornehmstes Teil. Mögen dann am Baue andere mit zusehen, was zu verändern, was zu bessern, zu vereinfachen und zu erweitern sei. Zuerst tut not, daß ein Plan und ein deutlich abgesteckter Bezirk sei, auf dem sich zum ersten Male gemeinsame, in Begriffen und Problemen sich verstehende und nicht am Nachbar eigensinnig vorbeiredende, kunstphilosophische und kunstwissenschaftliche Erkenntnisse gewinnen lassen.

Tafel

der allgemeinen, reinen Kunstbegriffe.

I.

Die Kunst-Norm.

Der Begriff der **Schönheit** als gleichbedeutend mit der **Idee eines Kosmos von Anschauungen. Die Schönheit als Wert der anschaulichen Verendlichung unendlicher Aufgaben.**

II.

Das System der ästhetischen Gebietskategorien.

Vorästhetische Elementar-Kategorien		**Aesthetisches Subjekt.** (Künstler)	**Aesthetisches Objekt.** (Material)	**Aesthetischer Akt.** (Schöpfung)
Vorästhetische, bzw. grenzästhetische Zustands-Kategorien.	**Aesthetische Ergriffenheit.** (Entstehung; Produktion.)	*Naszens:* Konzeption. **Ausdruck.**	*Naszens:* Qualifikation. **Aesthetischer Widerstand.**	*Naszens:* Invention. **Erfindung.**
	Aesthetische Entlassenheit. (Harmonisiertes Dasein; Rezeption.)	*Extensität:* Emanation. **Stil.**	*Extensität:* Relation. (Gleichgewicht) **Form.**	*Extensität:* Repräsentanz. **Symbol.**
	Aesthetische Bezogenheit. (Wirkung; Reproduktion.)	*Intensität:* Intention. **Einstimmigkeit.**	*Intensität:* Impression. **Geringe Mittel.**	*Intensität:* Klassizität. **Einzig(artig)-keit.**

III.

Das System der notwendigen, reinen Begriffe der Beziehung der Kunsterscheinung auf die Begriffe von Raum und Zeit.

Betonung auf:	Raum:	Zeit:
Raum:	**Symmetrie.**	*Raum-Komposition:* (Begriff der Raumzeiten) **Gliederung**
Zeit:	*Zeit-Komposition:* (Begriff der Zeiträume) (Körper-)**Führung**	**Rhythmus.**

Der Begriff der Verursachung und das Problem der individuellen Kausalität.

Von

Hugo Bergmann (Prag).

I. Der Begriff der Verursachung.

1. An einer berühmten Stelle im 2. Buche seiner Nouveaux essais hat Leibniz den Lockeschen Satz, »daß in der Seele nichts sei, das nicht von den Sinnen kommt«, dahin korrigiert, daß er hinzufügte, — »das Denken selbst ausgenommen«. Man könnte zunächst meinen, diese Verbesserung sei Locke gegenüber mehr eine solche des Wortes als der Sache. Denn auch Locke war ja nicht Sensualist in jenem groben Sinne, daß er alle Vorstellungen aus der äußern Wahrnehmung, aus dem Material der körperlichen Sinne abgeleitet hätte. Hatte er doch neben der Sensation die Reflexion als Quelle der Ideen zugegeben, so daß nach ihm nicht nur die physischen Phänomene, sondern auch die psychischen das Material bilden, dem wir die Begriffe entnehmen. Allein wenn man näher zusieht, was Leibniz bei seiner Polemik geleitet hat, so wird man gewahr, daß es vor allem das Bild von der tabula rasa und die damit gegebene Präsumtion über den Ursprung der Begriffe war, welche seinen Widerspruch hervorrief. Locke mußte von seinem Standpunkte aus annehmen, daß alle elementaren Begriffe, die wir haben, im wahrnehmungsmäßig Gegebenen konkret verwirklicht sein mußten, und daß alle Begriffsbildung nur eine Art Herausklauben, ein Herausnehmen sein mußte. Diese Art der Begriffsgewinnung — Imperzeption hat Marty sie genannt — ist ja bei den sinnlichen Begriffen wie Rotes und Blaues, aber auch bei den aus innerer Wahrnehmung einfach imperzipierten, wie Vorstellender oder Urteilender, die einzig mögliche. Doch Leibnizens tiefere Auffassung

des Problems ahnt, daß es mit dieser Art der Begriffsgewinnung nicht genug sei. So bemerkt er denn: „Sie müssen anerkennen, daß es Vorstellungen gibt, welche der Reflexion des Geistes verdankt werden, wenn er über sich selbst nachdenkt.« Dieses Nachdenken kann nicht ein einfaches Durchlaufen des Gegebenen und ein abstraktives Lostrennen solcher Bestandteile sein, die irgendwie hervortreten und sich so der Loslösung darbieten. Das Nachdenken muß ein Entdecken jenes schöpferischen Charakters des Bewußtseins sein, den Leibniz einmal sehr bezeichnend dadurch zum Ausdruck bringt, daß er die Seele eine Ideen hervorbringende Substanz, substantia ideans, nennt. (In einem Briefe an de Volder. ed. Gerhardt II, 185.) Diese Reflexion soll offenbaren, daß, gleichwie die Adern den Marmor durchziehen und ihn so zum bestimmten Kunstwerk prädestinieren, so auch die Seele nicht ein untätig aufnehmendes, bloß rezeptives, sondern ein stellungnehmendes Organ ist; nicht ein Taubenschlag, nach dem ironischen Bilde Platos, sondern lebendige Aktivität.

Man könnte freilich noch einen Augenblick lang glauben — und vielleicht glaubte es Leibniz selbst — es sei mit dieser Erkenntnis kein Schritt über Locke hinaus getan. Denn was immer die Seele sei — es muß sich der innern Wahrnehmung ebenso enthüllen, wie sich die sinnliche Welt der äußern offenbart. Und wenn die letztere solche Begriffe wie »Rotes«, »Süßes« imperzipiert, so erhalte die Imperzeption aus innerer Wahrnehmung Begriffe wie »Vorstellender«, »Urteilender«, Liebender«. Es sei also im obern Stockwerk alles genau wie im untern und es sei nicht notwendig, neben der abstraktiven Imperzeption aus äußerer und innerer Wahrnehmung weitere Begriffsquellen anzunehmen. Auch die Erkenntnis, daß die Seele ein stellungnehmendes Organ sei, könne hieran nichts ändern. Es folge hieraus nur, daß wir in innerer Wahrnehmung solche Begriffspaare wie bejahend — verneinend, liebend — hassend erfahren. Mehr könne auch das Leibnizische Ueber-sich-selbst-Reflektieren der Seele nicht liefern.

Allein solch eine Ansicht wäre ein folgenschwerer Irrtum, entsprungen der Nichtbeachtung des Unterschiedes psychischer und physischer Gegebenheiten. Die physischen Phänomene sind eine einreihige Kette, den psychischen ist dagegen der Bezug auf etwas von ihnen Verschiedenes eigentümlich. Die Betrachtung der letztern kann darum eine doppelte Richtung annehmen: sie kann sich darauf beschränken, sie rein als Gegebenheiten zu analysieren — dann stellt sie sich den Vorstellungen, Urteilen, Gemütserlebnissen genau

so gegenüber wie die äußere Wahrnehmung den Farben, Tönen und dergl. Die Begriffsbildung bleibt nur aufnehmend, passiv imperzipierend. Dieser Betrachtungsart ist ihr Objekt, das Psychische, ebenso schlichtes Material wie der äußern das physisch Gegebene. Aber es ist eben der Vorzug des Psychischen, noch Anlaß zu einer zweiten Art der Erfassung und Begriffsbildung zu geben.

Was hier gemeint ist, springt vielleicht am ehesten in die Augen, wenn man den Begriff des Nichtseienden auf seinen Ursprung hin untersucht. Es ist klar, daß dieser Begriff aus keiner Gegebenheit einfach herausgenommen, imperzipiert werden kann. Denn er ist in keiner realisiert. Auch in der innern Wahrnehmung tritt er uns nicht entgegen, wie man vielleicht meinen könnte. Denn auch hier ist uns nur die sehr positive Tätigkeit des Verneinens gegeben. Dennoch aber hängt, das ist klar, der Begriff des Nichtseienden mit dem des Verneinens sehr eng zusammen und es ist eben jene zweite Betrachtungsart, die bei Gelegenheit des Verneinens (des evidenten oder wenigstens für evident gehaltenen) den Begriff des Nichtseienden als des mit Recht zu Verneinenden in uns entspringen läßt. Betrachten wir nämlich das Verneinen nicht bloß als schlichte Gegebenheit in uns, sondern sehen wir darauf, daß es eine psychische Gegebenheit ist und als solche jenen Bezug zu etwas, zu dem verneinten Objekt nämlich und zu dem Nichtsein dieses Objekts hat: dann geht uns aus dem Zusammenschauen jenes Urteilsinhaltes Nichtsein und der ihm adäquat sein sollenden psychischen Tätigkeit des Verneinens der Begriff des Nichtseienden auf. Nicht also durch einfache Reflexion im Sinne Lockes, für den das Psychische ebenso etwas gleichsam in einer Ebene Liegendes war wie das physisch Gegebene, gewinnen wir solche Begriffe wie den hier erwähnten, vielmehr muß eine Reflexion auf unsere psychische Tätigkeit, auf die nicht direkt durch das vorstellungsmäßig Gegebene bedingte Stellungnahme eintreten, wir müssen gewissermaßen unsere Seele belauschen, wie sie zwischen sich und der Objektivität der Gegenstände Verbindungen herstellt, Fäden spinnt, um die sogenannten kategorialen Begriffe zu gewinnen. Ein solcher Begriff wie der des Nichtseins (oder anderer Urteilsinhalte usw.) findet sich weder im Psychischen noch im Physischen realisiert, kann also auch weder durch äußeres noch durch inneres Anschauen unmittelbar ergriffen werden. Vielmehr müssen wir erst in gewissen psychischen Akten einem solchen Inhalte entsprechend Stellung genommen haben (dem Nichtsein z. B. im richtigen, verneinenden Urteil adäquat geworden sein), dann erst kann,

— wie durch dieses adäquate modale Verhalten hindurch — unser Begriff von dem Sachverhalte Besitz ergreifen. Und wie der Begriff des Nichtseienden, so ist auch der des Seienden nicht einfach aus dem Gegebenen herauszuklauben, sondern nur zu erhalten, wenn wir unser evident bejahendes Urteilen reflektierend beobachten. Dies hat schon Brentano in seiner Psychologie gezeigt und Marty hat dann die Psychologie der Begriffsgewinnung durch Reflexion weiter ausgeführt und der abstraktiven ausdrücklich entgegengesetzt. Es sei für das Nähere auf des letztern Untersuchungen z. allg. Grammatik und Sprachphilosophie hingewiesen. (Halle 1908, bes. S. 434 ff.)

An jener Stelle der Nouveaux essais, wo Leibniz die bedeutsame Korrektur des »nisi intellectus ipse« vornimmt, gibt er eine Liste von Begriffen, die man nur durch Reflektieren der Seele über sich selbst gewinnen könne. Unter ihnen figuriert auch der Begriff »Ursache«. In der Tat hätte der Kausalbegriff der Psychologie weniger Schwierigkeiten gemacht, wenn man nicht so sensualistisch gedacht und um jeden Preis bestrebt gewesen wäre, die Begriffe im Material der innern und äußern Wahrnehmung aufzuweisen, wenn man vielmehr sich darauf besonnen hätte, daß auch die Reflexion auf das modale Verhalten der Seele zum Material Quelle der Begriffsbildung sein kann. Daß wir in der äußern Wahrnehmung nur ein Nacheinander haben und keine Verursachung, hat Hume gezeigt und es ist seit ihm wenig mehr bestritten worden. Um so mehr versuchte man, die innere Wahrnehmung als Begriffsquelle heranzuziehen. Hier boten sich zunächst die Willensvorgänge als Urbild der Verursachung dar. In jüngster Zeit hat Renouvier den Versuch einer solchen Ableitung erneuert. (Vgl. z. B. Les dilemmes de la Métaph. 1901, S. 130, 160.) Wir setzen uns vor — so wird da argumentiert —, das oder jenes zu denken, und der gewünschte Gedanke erfüllt unsere Seele. Nehmen wir da nicht unmittelbar wahr, wie unser Wille den Gedanken hervorruft?

Wenn mit diesem Argumente nichts mehr gemeint wäre, als daß ein primitiver Animismus, der übrigens in unserm Vorstellungsleben eine recht große Rolle spielen mag, sich die Verursachung dem Willen analog denkt und in die Ursache ein Wollen introjiziert, so wäre nichts dawider zu sagen. Aber damit ist für den wissenschaftlichen Kausalbegriff nichts gewonnen. Es kann also die Meinung nur die sein, daß wir im Wollen das wahrhaft wahrnehmen, was wissenschaftlich als Kausierung bezeichnet wird. Dem aber stellen sich bedeutende Schwierigkeiten entgegen. Schon Fichte,

der ein ähnliches Beispiel für seine intellektuelle Anschauung[1]) der Verursachung anführt (zweite Einleit. in die Wiss.-lehre, S. 49 der Ausg. d. Meinerschen phil. Bibl.) erklärt, daß im Gegebenen nichts von Verursachung zu entdecken sei. »Betrachte ich nach den Gesetzen des bloß sinnlichen Bewußtseins, so liegt in demselben nichts mehr als eine Folge gewisser Vorstellungen.« Es kann ja doch auch nicht anders sein. Wäre wirkliche Verursachung hier anschaulich erlebt, so müßte der ganze Zusammenhang zwischen Willen und Effekt vor unserer Wahrnehmung ausgebreitet liegen; das Problem der Wirkung des Willens wäre im ersten Anschauen prinzipiell gelöst und liefe nur noch darauf hinaus, das wahrnehmungsmäßig schon Gegebene zu analysieren. So einfach liegt aber das Problem der Kausalität des Willens denn doch nicht.

Man hat daher die Willensvorgänge in anderer Art für denselben Zweck heranziehen wollen: nicht als Ursache, sondern als Wirkung sollten sie das Urbild der Verursachung abgeben. So hat Schopenhauer die Motivation, d. h. die vermeintliche Tatsache, daß ein Willensakt durch eine Vorstellung bewirkt wird, als das Urbild der Kausation angesehen. »Hier — heißt es § 43 des Satzes v. Grunde — stehen wir gleichsam hinter den Kulissen und erfahren das Geheimnis, wie dem innersten Wesen nach die Ursache die Wirkung herbeiführt.« Allein es scheint dieser Weg nicht gangbarer zu sein, als der frühere. Meinong schon hat darauf verwiesen, daß die Vorstellung, die das eine Mal als Motiv auftritt, ein anderes Mal bestehen kann, ohne einen Willensakt nach sich zu ziehen. »Sie ist nur Motiv unter Voraussetzung einer bestimmten psychischen, vielleicht auch physischen Disposition, und von dieser Disposition (die doch offenbar mit zur Ursache gehört) gibt die innere Wahrnehmung keine Kenntnis. Demnach besteht zwischen den Phänomenen, welche der innern Wahrnehmung zugänglich sind, gar kein Kausalverhältnis im eigentlichen Sinn, mithin kann ein solches gar nicht wahrgenommen werden.« (Humestudien, II.) Uebereinstimmend damit sagt Simmel im zweiten Bande seiner Einleitung in die Moralwissenschaft (S. 297) vom Psychischen, es »bilde nur einen sehr variablen Ausschnitt aus dem Gesamtsysteme des Menschen, und deshalb ist der einzelne psychische Akt nicht aus den vorangehenden psychischen Akten allein zu verstehen, da diese erst

---

1) Fichtes intellektuelle Anschauung ist bekanntlich von der Kants gänzlich verschieden. Ihre Beziehungen zu unserer »Reflexion« weiter zu verfolgen, muß ich mir hier versagen.

im Zusammentreffen mit andern, außerpsychischen Vorgängen die zureichende Ursache jenes bildeten«[1]).

Man wird nicht einwenden wollen, eine solche Betrachtung bedeute ein ungerechtfertigtes Heranziehen objektiver Tatsachen in eine psychologische Betrachtung; es brauche Kausation, um subjektiv wahrgenommen zu werden, nicht auch objektiv wahrhaft vorhanden zu sein. Denn es läßt sich allerdings nicht bestreiten, daß man glauben kann, etwas wahrzunehmen, ohne daß es da ist. Aber in allen solchen Fällen handelt es sich um falsche Prädikationen, die dadurch entstehen, daß man auf den Wahrnehmungsinhalt Begriffe anwendet, denen er nicht entspricht. Zu einer solchen fälschlichen Prädikation muß man den zu prädizierenden Begriff doch schon besitzen, kann ihn also nicht aus dem Material gewinnen, in dem er nicht verwirklicht ist.

Zu den erwähnten Bedenken gesellen sich aber noch weitere. Zunächst: Kausation ist ein kontinuierlicher Vorgang. Wenn das nicht ohnehin einleuchtet, so erinnere man sich an das vielbesprochene Dilemma, ob denn die Wirkung mit ihrer Ursache zeitlich zusammenfalle oder auf sie folge. Beides scheint zu Widersprüchen zu führen, aus denen nur die Erkenntnis herausführt, daß die Kausation ein kontinuierlicher Vorgang ist und daß die hier kurz vorgebrachten Schwierigkeiten ganz vom Typus jener Aporien sind, die auftauchen, wenn man das Stetige nicht als Einheit, sondern als Summe diskreter Einheiten, als »Perlenschnur« zu verstehen sucht[2]). Wenn nun Kausierung ein stetiger Vorgang ist, dann kann von der unmittelbaren Wirkung eines Vorgangs nicht die Rede sein. Es liegt ja in der Natur des Stetigen, daß es nächste Spezies in einer Reihe nicht gibt. Da es also keine nächste Wirkung einer Ursache gibt, so müssen sich zwischen jede Ursache und »ihre« Wirkung Mittelglieder einschieben lassen[3]). Welche Mittelglieder aber könnten wir zwischen der motivierenden Vorstellung und dem motivierten Willensakt einschieben? Wenn wir hier wirklich einen kausalen Zusammenhang anschauten, so könnten wir auf diese Frage unbedenklich antworten. Daß wir dies nicht können, zeigt deutlich, was es mit Schopenhauers Bemerkung für eine Bewandtnis hat.

---

1) Vgl. auch die interessanten Bemerkungen über die Motivierungen, welche sich Leute ersinnen, die unter der Wirkung posthypnotischer Suggestion handeln, bei Bergson, Zeit und Freiheit, S. 123 ff.

2) Wegen des nähern sei auf Ed. v. Hartmanns Kategorienlehre, S. 393 und auf meine Schrift »Das philosoph. Werk Bolzanos«, § 73 verwiesen.

3) Vgl. Benno Kohn, Untersuchungen über das Kausalproblem (1881) S. 16.

So wird es denn wohl dabei bleiben müssen, daß auch in der innern Wahrnehmung keine Verursachung als anschaubarer Gegenstand gegeben ist. Dennoch hat der Rückgang auf die innere Wahrnehmung, wie er hier versucht wird, einen richtigen Kern. Man muß nur für die Imperzeption aus innerer Wahrnehmung die Reflexion im Sinne unserer einleitenden Bemerkungen setzen.

2. Bleibt man freilich auf sensualistischem Boden stehen, so muß man daran verzweifeln, die Erwerbung des Kausalbegriffes zu verstehen. Und so bleibt denn nichts anderes übrig als ihn zu leugnen. Eine solche einfache Streichung der Kausalität aus unserer Begriffstafel wird man in der Millschen Gleichung Kausalität = regelmäßige Aufeinanderfolge sehen müssen. Man pflegt gewöhnlich J. St. Mill gegenüber darauf hinzuweisen, daß es regelmäßige Folgen gibt, welche wir nicht als kausal betrachten: Ebbe und Flut, Tag und Nacht und dergl. Doch ist damit nichts bewiesen. Denn der Positivist wird auf solche Einwendungen leicht erwidern können, daß, soweit bei solchen Folgen wirklich unabänderliche Regelmäßigkeit besteht, auch eine wahrhafte Kausation nicht zu bestreiten ist. So hat denn auch Schopenhauer für die astronomische Bedeutung von Tag und Nacht das Zutreffen der Kausalität zugegeben. Man wird denn auch Mill das zugestehen müssen, daß kein Fall einer Regelmäßigkeit gegeben sein kann, die wir für unabänderlich halten könnten, ohne sie zugleich für eine kausale Folge zu erklären. Denn, wie wir gleich sehen werden, haben wir gar kein Mittel, eine unabänderliche Regelmäßigkeit von einer kausalen Folge zu unterscheiden.

Auch einem Einwand wie dem folgenden könnte Mill noch standhalten: Man könnte gegen ihn sagen: So wie es regelmäßige Sukzessionen gibt, gibt es auch regelmäßige Koexistenzen. Dann aber ist der Fall denkbar, daß ein A, das regelmäßig ein B zur Folge hat, andrerseits regelmäßig ein C neben sich hat. Wie nun hier B auf A, so folgt es auch regelmäßig auf C, ohne daß C die Ursache von B wäre. Mill wird antworten, daß in diesem Falle tatsächlich gar nicht entschieden werden könne, ob A oder C Ursache von B sei. In der Tat wird ja auch derjenige, welcher die Kausalität als notwendige Folge deutet, zugeben müssen, daß B ebenso auf A wie auf C notwendig folge — da ja A und C nie ohne einander existieren — und daß man es daher ebensosehr Wirkung des einen wie des andern nennen kann.

Entscheidend scheint mir gegen die Millsche Auffassung zu sprechen, daß danach Kausalität überhaupt kein objek-

tives Verhältnis wäre. Daß B auf A regelmäßig folgt, ist eine Beobachtung von uns. Dem einzelnen Falle ist die Tatsache, daß er sich unter eine Regelmäßigkeit einreihen läßt, völlig gleichgültig. Wenn das regelmäßige Nacheinander in keiner Notwendigkeit begründet ist, so bedeutet es für den einzelnen Fall keine auszeichnende Bestimmung. Wenn ich zufällig jemanden regelmäßig auf meinem Spaziergange begegne, so unterscheidet sich die einzelne Begegnung dadurch garnicht von jeder andern, die sich nicht wiederholt. Die Regelmäßigkeit ist ihr eine äußere Bestimmung, die vom Beobachter hinzugebracht wird. Erst wenn die Regel in einer objektiven Tatsächlichkeit begründet wird, enthält die einzelne Aufeinanderfolge in sich einen Grund ihrer Wiederholung und die Notwendigkeit der Sukzession wohnt ihr selbst inne. Auf dem Standpunkte Mills dagegen ist die Ursächlichkeit keine objektive Bestimmung; das einzelne A könnte nicht Ursache eines B genannt werden, es sei denn in der Reflexion eines Beurteilers, der die einzelne Folge mit andern vergleicht und übereinstimmend findet. Der in diesem Sinne ursächlich genannte Zusammenhang wäre der einzelnen Folge nicht minder äußerlich, als etwa der Umstand, daß sie sich in dem und dem Jahre abspielt. Nur wir wären es, die sich durch die öfters beobachtete Regelmäßigkeit verführen lassen, hier ein Gesetz zu sehen. Objektiv begründet wäre die Erwartung der Wiederkehr des Gleichen durchaus nicht. Bekanntlich hat nun auch Mill in seine Ursachendefinition die Forderung aufgenommen, daß die Wirkung »unbedingt« erfolgen müsse; doch vermag er von dieser Unbedingtheit keine Rechenschaft zu geben. (Vgl. Kohn, a. a. O. S. 3.) Man kann ja gewiß, den Spuren Humes folgend, bestreiten, daß uns die Erfahrung das Recht gibt, einen solchen Begriff der notwendigen Folge auf sie anzuwenden. Aber man darf nicht von vornherein schon den Kausalbegriff derart verfälschen, daß schon die Frage nach dem objektiven Bestande einer Ursächlichkeit illusorisch wird. Wenn aber Kausalität nur Regelmäßigkeit der Folge, und zwar nicht in einer Notwendigkeit begründete Regelmäßigkeit ist, so bleibt sie völlig unverständlich. Wir würden, indem wir eine solche, objektiv durch nichts begründete Regelmäßigkeit in den Dingen annehmen, in einen Abgrund von Unwahrscheinlichkeit versinken.

Die Frage, ob die Notwendigkeit oder bloß die Regelmäßigkeit einen Bestandteil des Kausalbegriffes bildet, ist auch von großer Wichtigkeit für die Frage nach der Beweisbarkeit des Kausalprinzips. Dies weiter auszuführen, ist hier nicht der Ort. Nur darauf sei

hingewiesen: wenn Kausalität nur ein anderer Name für die Regelmäßigkeit ist, dann bemüht man sich vergebens, die regelmäßige Anordnung der Objekte durch die Herrschaft des Kausalgesetzes zu erklären. Dies führt H. Gomperz in seiner Schrift über »Das Problem der Willensfreiheit« sehr klar aus. Dagegen hätte es einen guten Sinn, die Regelmäßigkeit der Weltanordnung durch die Gültigkeit eines Gesetzes zu erklären, das die notwendige Zusammengehörigkeit gewisser Tatsachengruppen beinhaltet.

So ist denn unsere Stellung dahin fixiert: Kausalität, d. i. notwendige Aufeinanderfolge, ist eine objektive Tatsache und dennoch kein Gegenstand anschauender Wahrnehmung. Dies kann freilich, wer nicht über Locke hinausgegangen ist, nicht verstehen. Wer aber gelernt hat, neben den durch Imperzeption abstrahierten Begriffen auch solche anzuerkennen, die durch Reflexion auf die Aktqualitäten der psychischen Phänomene gewonnen sind, der wird auch dem Kausalbegriffe ein besseres Schicksal zu bereiten wissen, als die positivistische Verflüchtigung. Der hier vorkommende Begriff der Notwendigkeit ist gewonnen durch Reflexion auf ein modales, stellungnehmendes Verhalten unserer Seele, Die Urteilspsychologie kennt dieses Verhalten schon seit langem: den Unterschied des apodiktischen und des assertorischen Urteils, der kein Unterschied der beurteilten Materie, sondern ein solcher des urteilenden Verhaltens ist. Es ist eine andere Art der Stellungnahme zu dem zu Beurteilenden, ob wir urteilen, daß ein bestimmter Sachverhalt bloß tatsächlich oder daß er notwendig ist, das heißt nicht anders sein kann. Die Reflexion auf dieses letztere urteilende Verhalten liefert uns den Begriff der Notwendigkeit, den man darum vergeblich im Gebiete des äußerlich und innerlich Gegebenen gesucht hat.

Kausalität aber ist nur eine bestimmte Art von Notwendigkeit: Notwendigkeit der Aufeinanderfolge.

3. Als Resultat unserer Erörterungen des Kausalbegriffes können wir nunmehr folgende Definition aufstellen: Ein oder mehrere Gegenstände a, b, c sind die Ursache eines oder mehrerer Objekte x, y, z, wenn a, b, c nicht bestehen kann, ohne daß x, y, z folgt und auch x, y, z nicht sein kann, ohne daß a, b, c vorhergegangen ist. —

Mit Absicht wird hier von der Ursache sowohl als von der Wirkung nicht als von einem Ereignis gesprochen. Das gewöhnliche Schema, das von der Ursache und der Wirkung zu sprechen

pflegt, übersieht die wichtige Tatsache der Ursachen- und Wirkungskomplexe. Es ist J. St. Mills großes Verdienst, auf sie energisch aufmerksam gemacht zu haben. Wenn der Sprachgebrauch von dieser Strenge abweicht und mit dem Namen »Ursache« besondere Momente am wahrhaften Ursachenkomplexe bezeichnet, so sind hier praktische Erwägungen maßgebend, auf die wir jetzt nicht eingehen. Hier halten wir daran fest, daß im strengen Sinne das Eintreffen der Wirkung nur dann notwendig ist, wenn die Gesamtheit der die Ursache bildenden Bedingungen erfüllt ist. Und zwar muß man zu diesen Bedingungen positive sowohl als negative zählen. Man kann z. B. nicht einfach sagen, die Drehung der Kurbel einer Elektrisiermaschine erzeuge eine Funkenwirkung. Denn wenn Feuchtigkeit vorhanden ist, mag man immerzu drehen — die »Wirkung« tritt nicht ein. Man kann also nur sagen, daß bei Nichtvorhandensein von Feuchtigkeit jene Wirkung eintrete und bei Außerachtlassung dieser negativen Bedingungen ist das Kausalurteil falsch.

4. Allein was hier von der Vielfachheit der Ursachen gesagt wurde, muß folgerichtig auf die Vielfachheit der Wirkungen ausgedehnt werden. Wenn jemand die Pluralität der Ursachen verkennend die Teilursache für die gesamte nähme und sich nun darüber wunderte, daß jetzt die Wirkung ausbleibt; und wenn er daraus gar die Folgerung zöge, dieselbe Ursache bewirke verschiedene Effekte, so würde man ihn leicht seines Irrtums belehren. Allein man ist noch immer nicht allgemein zur Ueberzeugung gelangt, daß, was der Ursache recht, der Wirkung billig sein muß. Auf seiten der Ursache darf man die Teilursache nicht mit der Totalursache verwechseln, weil man sonst zu ungeheuerlichen Behauptungen fortgetrieben wird. Aber ebenso muß man auch Teilwirkung und Gesamtwirkung rein auseinanderhalten; dann aber wird sich leicht herausstellen, daß der so allgemein für wahr gehaltene Satz »Verschiedene Ursachen können dieselbe Wirkung haben« nichts ist als eine Folge der Verwechslung des Teils mit dem Ganzen. Wird man auch auf seiten der Wirkung den ganzen Effekt in Betracht ziehen, die gesamte Summe der gewirkten Begebenheiten, so wird man auch hier sehen, daß verschiedene Ursachen wohl gleiche Teilwirkungen haben können, nicht aber die gleiche Gesamtwirkung. Dasselbe aber gilt auch von der Ursache: verschiedene Wirkungen können ja auch gleiche Teilursachen haben. Wenn die Gasse vor meinem Hause naß ist, so kann es geregnet haben oder es kann gespritzt worden sein. Verschiedene

Ursachen — gleiche Wirkungen? Nein! Nur die Teilwirkungen sind gleich. Allein der ganze Komplex der Wirkungen eines Regens unterscheidet sich gründlich von den Wirkungen eines Straßenreinigungswagens. So ist denn hier die Ursache gegenüber der Wirkung in keiner Vorzugsstellung und wir werden, wenn wir nur an der strengen Fassung des Ursachs- und Wirkungsbegriffs festhalten, die ein-eindeutige Beziehung von causa und effectus nicht verkennen können [1]).

Es ist natürlich nichts dagegen einzuwenden, wenn jemand die Kausalbeziehung als mehr-eindeutige definiert, in der Weise, daß wohl derselben Ursache stets dieselbe Wirkung, derselben Wirkung aber nicht immer die gleiche Ursache entsprechen muß. Ein so definierter Begriff wird natürlich weiter sein als der unsere und sofern bedeutet unsere Bestimmung, daß das Verhältnis der Wirkung zur Ursache eindeutig sein soll, eine »willkürliche« Einschränkung. »Willkür« ist eben im Bereiche der Definition alles. Und erst in dem Augenblick wird diese Schrankenlosigkeit der Möglichkeiten überwunden, wo wir unsere methodischen Begriffe an der Praxis der Wissenschaften orientieren. Wenn es nun aber wirklich wahr wäre, was man noch in vielen Lehrbüchern der Logik lesen kann [2]), daß es wohl eine Pluralität der Ursachen, nicht aber eine solche der Wirkungen gibt, so wäre es unverständlich, daß sich Natur- und Kulturwissenschaften mit so vorzüglichem Erfolge der Erschließung der Ursachen aus den Wirkungen bedienen können. Ihre Praxis setzt hier mit Recht als in Wirklichkeit gegeben voraus, was die Theorie nur allzu oft irrtümlich bestritten hat: eine eindeutige Beziehung zwischen Ursache und Wirkung. Nur muß man sich freilich hüten, eine vielleicht recht untergeordnete Teilwirkung für die Wirkung selbst zu nehmen; denn dann ist allerdings der Rückschluß auf die Ursache nichts weniger als verläßlich. Ebenso wie ja auch der Schluß von einer Teilursache auf die Wirkung nur dann annähernd richtig ist, wenn die Teilursache einen möglichst großen Komplex der Bedingungen umfaßt. Strenge Gültigkeit haben Kausalschlüsse freilich nur dann, wenn die Gesamtheit der wirkenden Bedingungen, bzw. gewirkten Ereignisse in Betracht gezogen wird.

---

1) Vgl. Tschuprow »Die Aufgaben der Theorie der Statistik«. Jahrbuch f. Gesetzgebung, herausgegeben von Schmoller, Bd. 29, S. 432. Vgl. auch Kohn, a. a. O. S. 100 ff.

2) »Ab effectu conclusio non datur.«

Nun aber birgt diese Fassung des Kausalitätsbegriffes, welche allein den Anforderungen der Logik vollständig gerecht zu werden vermag, für die Anwendung dieses Begriffes in der Praxis schier unüberwindliche Schwierigkeiten.

5. Diese Schwierigkeiten werden sich uns sofort enthüllen, wenn wir uns klar zu machen versuchen, auf welche Weise bei dieser Fassung des Ursachbegriffes spezielle Kausalgesetze gefunden werden sollen. Solche Gesetze können, wenn sie exakt sein sollen, nicht einfach die Formel haben »a wirkt b« oder »a auf c_1 wirkend erzeugt c_2«. Denn wir haben im vorigen im allgemeinen gesehen und uns am Beispiele der Elektrisiermaschine, die nur bei Abwesenheit von Feuchtigkeit Funken erzeugt, verdeutlicht: daß wenn sich mehrere Ursachen zur gemeinsamen Wirkung vereinigen, die Wirkung ihrer Gesamtheit nicht gleich ist der Gesamtheit ihrer Einzelwirkungen. Wenn a ein b bewirkt, und c ein d, so bewirkt $a+b$ deshalb noch nicht $c+d$. Es ist also das Gesetz, daß a zur Wirkung b hat, nicht unter allen Umständen gültig, vielmehr nur wenn alle »störenden« Nebenwirkungen ausgeschaltet sind.

Es wird also ein exakt gefaßtes ursächliches Spezialgesetz die Form haben: »das Eintreten des Tatsachenkomplexes a, b, c hat bei Abwesenheit entgegenwirkender Ursachen das Eintreten des Komplexes m, n, o zur Folge.« Und es ist eben der hier hervorgehobene Zusatz, der die Auffindung von ursächlichen Gesetzen so sehr erschwert.

Denn gesetzt, wir beobachteten in einer Reihe von Fällen, daß auf eine Tatsache A eine andere B regelmäßig folgt. Dies führt uns zur Vermutung, daß A die Ursache von B sei und wir stellen nun die Hypothese auf, welche dieser Vermutung entspricht: »A hat B notwendig zur Folge.« Diese Hypothese kann, auch wenn sie sich noch so oft bewährt hat, im nächsten Falle versagen. Nicht etwa, weil das allgemeine Kausalitätsprinzip nicht gelten würde — dessen Gültigkeit sei jetzt als unbestritten vorausgesetzt. Nein, es sind jene negativen Bedingungen, welche unsere Erwartung zunichte machen können. Denn da A, so oft es wiederkehrt, immer einer andern Weltkonstellation angehört, so müssen wir uns stets darauf gefaßt machen, daß unter den Objekten, die jetzt mit A gleichzeitig sind, früher aber nicht mit ihm zusammen auftraten, sich solche befinden können, welche »störend wirken«, so daß die erwartete »Wirkung« von A nicht eintritt. Daraus aber dürfen wir nicht schließen — wie oft hat man es getan! —, daß eine Ursache

mit ihrer Wirkung nicht notwendig verbunden ist, sondern nur: daß eben nicht A, sondern A unter gewissen Bedingungen die Ursache von B ist.

Nun wäre es natürlich sehr wünschenswert, zu wissen, welche Umstände das Folgen von B auf A aufheben können. So hat man festgestellt, daß Feuchtigkeit die Wirkung eines Explosivstoffes verhindert u. dgl. Allein die Gesamtheit aller negativen Bedingungen je aufzuzählen, ist unmöglich für einen, der nicht das gesamte Weltgeschehen in seiner ganzen Entwicklung vor Augen hat. Wir sind also strenggenommen niemals dessen gewiß, daß wir alle hindernden Umstände kennen. Formulieren wir — um diese Unkenntnis zu verschleiern — das betreffende Gesetz mit dem Zusatz »wenn nicht entgegenwirkende Ursachen vorhanden sind« oder dergleichen: so sind wir freilich außer Obligo und unser Gesetz gilt unfehlbar. Nur hat es durch diesen allgemeinen Zusatz an Brauchbarkeit verloren, was es an Richtigkeit gewonnen hat. Zählen wir aber diese entgegenwirkenden Umstände auf, so können wir doch nur die uns bekannten nennen; und wenn wir nun auch im nächstbesten Falle der Anwendung eines solchen Gesetzes die Gewißheit haben, daß die uns bekannten positiven und negativen Bedingungen erfüllt sind: wissen wir, ob dieser neue Tatsachenkomplex nicht Umstände enthält, welche die »Wirkung« unserer »Ursache« aufheben?

Nun ist diese Schwierigkeit nicht etwa den Wissenschaften, welche es, wie die historischen, mit individuellen Kausalzusammenhängen zu tun haben, allein eigen. Auch die Gesetzeswissenschaften kennen den Fall sehr gut, daß eine erwartete Wirkung ausbleibt. Die Chemie stellt etwa das Gesetz auf: »Langsame Oxydation von Phosphor ist bei gewöhnlicher Temperatur von einer bläulichen Lichterscheinung begleitet.« Allein es kommen Fälle vor, wo dieses Leuchten völlig ausbleibt; etwa wenn Spuren von Ammoniak oder Kohlenwasserstoff vorhanden sind. Indem wir diese Tatsache als restringierende Bedingung in unser Gesetz aufnehmen, berichtigen wir es; und es ist dies gerade die Aufgabe der Gesetzeswissenschaften, unsere Kenntnisse von den kausalen Zusammenhängen so zu erweitern, daß uns die erforderlichen positiven und negativen Bedingungen immer vollständiger bekannt werden. Niemals freilich können wir ein Gesetz so vollständig kennen, daß wir mit Sicherheit behaupten könnten, es in voller Richtigkeit auszusprechen. Immer müssen wir zu unsern Formulierungen ursächlicher Gesetze die reservatio mentalis hinzufügen: »vorausgesetzt, daß nicht unbe-

kannte störende Bedingungen eintreten.« Man wird niemals sagen können, daß die Bedingungen, welche wir in unsern Kausalurteilen als »Ursache« herausgreifen, auch schon die Notwendigkeit des betreffenden Erfolges involvieren; ja man wird mit ziemlicher Sicherheit das Gegenteil vermuten können: daß die uns bekannten Bedingungen nur einen Teil der wahren Ursache darstellen. —

Die theoretische Folgerung aus dieser Betrachtung geht also dahin: die Gewißheit einer vollständigen Kenntnis auch nur eines einzigen speziellen Kausalgesetzes ist uns für immer versagt. Was wir für Ursachen halten, sind in Wahrheit meist Annäherungen an den wirklich ursächlich fungierenden Tatsachenkomplex, dem wir uns wohl durch unermüdliche Forschung annähern, ja den wir vielleicht einmal auch erreichen können — ohne aber je erkennen zu können, daß wir ihn erreicht haben. Stets müssen wir dessen gewärtig sein, daß zukünftige Erfahrungen unsere Aufstellungen berichtigen werden.

So fern ist also der Begriff der Verursachung davon, unmittelbar aus der Erfahrung geschöpft zu sein, daß wir am Ende eingestehen müssen: daß wir keinen einzigen Fall eines Verursachungsgesetzes oder ursächlichen Zusammenhangs vollständig kennen noch kennen werden. »Ursache ist das Ideal einer kompleten Summe von Bedingungen einer Erscheinung«[1]) und der Ursachbegriff reiht sich so ebenbürtig den zahlreichen andern Idealbegriffen (z. B. der absoluten Gleichheit, den mathematischen Figuren u. dergl.) an, welche die Forschung als gedankliche Maximen, als Normen zugrunde legt, ohne daß die Erfahrungen, soweit sie unserer Empirie zugänglich sind, diesen Normen je vollständig Genüge tun würden.

6. Es muß an diesem Orte noch einer Möglichkeit gedacht werden, welche G. Simmel[2]) mehr als Aperçu, denn als Behauptung formuliert hat. Es wäre möglich, meint er, daß ein A an einer bestimmten Stelle von Raum und Zeit ein B kausiert, an einer andern ein C; und die Schwierigkeiten, welche die Wirklichkeit einer kausalen Betrachtung bereitet, könnten vielleicht darauf zurückgehen.

Solche Möglichkeiten sind sehr lehrreich, weil ihre Erwägung uns über die Tragweite unserer Erkenntnismittel Rechenschaft zu geben versprechen. In der Tat ist von vornherein gar nichts gegen die Möglichkeit zu sagen, daß es in der Welt so zuginge. In unserer bisherigen Erfahrung freilich ist kein derartiger Fall bekannt. Doch

---

1) Kohn a. a. O. S. 30. Vgl. die Erörterungen daselbst § 7 ff., besonders § 16.

2) Simmel, Probleme d. Geschichtsphilosophie [2], S. 70 Anm. Vgl. übrigens auch Cl. Maxwell, Substanz und Bewegung, Artikel XIX.

die Empirie ist hier nicht letztentscheidend. Denn da wir nicht imstande sind, eine Ursache A vollständig zu isolieren, sie vielmehr immer in einen Weltzustand eingebettet ist, der nie wiederkehrt, so könnten wir eine durch die absolute raumzeitliche Stellung bedingte Verschiedenheit der Wirkungsweise immer auf die »begleitenden Umstände« schieben. Der Fall liegt hier ähnlich, wie wenn die Empirie zur Entscheidung über die Ebenheit des Raumes angerufen wird [1]).

Bemerkenswert ist jedoch das Folgende, was Simmel selbst erwähnt: bei einem solchen Verhalten der Gegenstände würde die Auffindung kausaler Gesetze für uns völlig unmöglich sein. Denn wie oben dargelegt wurde, nehmen wir die Notwendigkeit der Aufeinanderfolge nicht unmittelbar wahr; vielmehr ist es die Regelmäßigkeit der Sukzession, die wir beobachten und die wir uns dann durch hypothetische Annahme einer ihr zugrunde liegenden Notwendigkeit verständlich machen. Würde nun ein Ding zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten verschieden wirken, so könnten wir keinerlei Regelmäßigkeit bemerken und gelangten nicht zur Aufstellung von Gesetzen. Die Welt wäre von durchgängiger Notwendigkeit erfüllt und beherrscht, ohne daß diese uns bewußt werden könnte: für uns wäre eine solche Welt ein Chaos. Denn nur aus Regelmäßigkeiten der Wiederkehr erschließen wir ursächliche Zusammenhänge. —

Die beiden Urteile »die gleiche Ursache wirkt stets und überall das Gleiche« und »der gleichen Wirkung entspricht stets die gleiche Ursache« [2]) sind sowohl voneinander unabhängig wie auch von dem allgemeinen Kausalprinzip. Es wäre nicht unmöglich, daß nur das letztere, nicht aber die beiden ersten Urteile richtig wären: aber wir hätten dann kein Mittel, diese ganz von Notwendigkeit beherrschte Welt als solche zu erkennen und von einer ganz chaotischen zu unterscheiden.

Es bedarf wohl keines Beweises, daß die Schwierigkeit, welche eine solche Welt dem Verständnis und der Erklärung bereiten würde, ebensosehr die Naturforschung wie die Geisteswissenschaften beträfe. Eine besondere Aporie der geschichtswissenschaftlichen Kausalerklärung ist also hier nicht zu finden.

Für eine induktive Erkenntnis kausaler Beziehungen ist es also unumgänglich, daß Raum und Zeit auf die Qualität der Wirkung

1) Vgl. Poincaré, Wissenschaft und Hypothese.

2) Daß dieselbe Ursache stets dieselbe Wirkung hat, folgt allerdings schon aus der Definition von Ursache und Wirkung.

keinen Einfluß haben. Es ist dies eine notwendige Bedingung der Kausalforschung, aber sie reicht nicht hin. Es muß dazukommen, daß es in der Welt irgendeine Art von Wiederholung und Wiederkehr [1]) gibt. Wenn »kein Stadium des Weltlaufes dem nächsten in irgend etwas gliche, das Antlitz des Geschehens in jedem Augenblicke seine Züge änderte auf Nimmerwiederkehr all dessen was je dagewesen ist«, so würden wir — trotz der Indifferenz des absoluten Raumes und der absoluten Zeit den Kausalgesetzen gegenüber — noch immer nicht zur Aufstellung von solchen gelangen [2]). Wir haben hier somit über das allgemeine Kausalitätsprinzip hinaus noch drei unumgängliche Voraussetzungen aller Kausalerkenntnis festgestellt.

II. Individuelle Kausalität.

1. Hatten wir in den vorhergehenden Erörterungen den Begriff der Verursachung erläutert und im Anschluß daran die Frage besprochen, wie aus der individuellen Erfahrung kausale Gesetze abgeleitet werden und gesehen, daß die Regelmäßigkeit der Wiederkehr uns hiezu anleitet: so wollen wir jetzt das umgekehrte Problem behandeln, die Anwendung solcher allgemeiner Gesetze auf den einzelnen Fall. Nunmehr erst betrifft unser Thema im besondern die Wissenschaften, deren Gegenstände singuläre sind, die »idiographischen«, wie sie Windelband nennt. Denn die Gesetzes- (»nomothetischen«) Wissenschaften lassen es sich genug sein mit der Aufstellung von Kausalgesetzen. Der einzelne Fall ist für sie nur ein Anlaß zur Ableitung solcher genereller Urteile. Sie überlassen es den mit der Bestimmung der individuellen Wirklichkeit beschäftigten Wissenschaften, von diesen Gesetzen wieder zum einzelnen Fall herabzusteigen.

Wir wollen also hier untersuchen, ob die Kenntnis allgemeiner Kausalgesetze in den Stand setzt, ein individuelles Ereignis als Resultante solcher Gesetze zu begreifen, oder — was dasselbe Problem ist — auf Grund einer umfassenden Gesetzeskenntnis ein einzelnes Geschehnis restlos vorauszusagen. Dieses Problem ist besonders wichtig für die Geschichtswissenschaft und ist ja auch gerade im Hinblick auf sie in letzter Zeit aufgeworfen worden. Fast alle Veröffentlichungen über diesen Gegenstand sind von dem Gedanken durchzogen, daß eine solche restlose Erfassung des historisch Indi-

---

1) Vgl. D. Hume, Enquiry VIII.

2) Vgl. Kohn, a. a. O. S. 69.

viduellen durch den Begriff nicht möglich ist. Aber diese unseres Erachtens richtige Position scheint doch nicht genügend begründet zu sein. Die Gründe wenigstens, welche für sie angegeben zu werden pflegen, treffen nicht das Richtige und die wirklich entscheidenden Gründe werden nicht angeführt.

Eine solche nicht zureichende Begründung liefert die Behauptung, das Individuelle sei schlechthin, und zwar jedes Individuelle als solches dem begrifflichen Erfassen nicht zugänglich.

2. Die grundsätzliche Unzulänglichkeit aller allgemeinen Kenntnis gegenüber der einzelnen Tatsache ist in jüngster Zeit besonders von Rickert und seiner Schule verfochten worden [1]). Es sei ein purer Begriffsrealismus, zu meinen, daß die Wirklichkeit ohne Rest auch dem diskursiven Verstande erreichbar sei, mag dieser auch seine allgemeinen Begriffe durch immer weiter gehende Determination der Wirklichkeit immer mehr nähern, ja schließlich so weit bestimmen, daß sie nur auf eine konkrete Tatsächlichkeit angewendet werden können — die Kluft zwischen Wirklichkeit und Begriff wird damit nicht überbrückt. »Man versuche doch einmal wirklich« — heißt es bei Rickert a. a. O. S. 321 A. — »das denkbar einfachste Objekt so zu beschreiben und durch Begriffsverknüpfung so zu rekonstruieren, daß man nirgends einen anschaulichen Rest zurückläßt, dann wird man über die totale Irrationalität alles Wirklichen nicht mehr in Zweifel sein.« Und was hier von jedem individuellen Ereignis gesagt ist, gilt natürlich auch vom einzelnen ursächlichen Zusammenhang zweier individueller Tatsachen. »Der Begriff einer einmaligen Kausalreihe schließt es aus, daß ihre Darstellung durch Begriffe von Naturgesetzen erfolgen kann. So ist es z. B. gewiß ein kausal vollkommen bestimmter Vorgang, daß Lissabon am 21. November 1755 durch das bekannte Erdbeben zerstört wurde. Aber es gibt keine allgemeinen Kausalgesetze, in deren Inhalt sich diese einmaligen individuellen Ereignisse befinden. Ja, der Gedanke eines solchen Gesetzes enthält geradezu einen logischen Widerspruch, denn jedes Gesetz ist allgemein und kann daher von den besondern Ursachen des einmaligen Vorgangs, auf die es dem Historiker ankommt, nichts enthalten.«

Wir werden nach der oben vorgenommenen Analyse des Kausalbegriffes diesen Ausführungen, so wie sie hier formuliert sind,

---

1) Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung (bei Abfassung des Artikels lag nur die erste Auflage vor) und Serg. Hessen, Individuelle Kausalität (Erghft d. »Kantstudien«).

nicht beistimmen können. Wir haben ja geradezu den Sinn des Kausalbegriffes darin gesehen, daß durch seine Anwendung auf einen einzelnen Fall dieser Fall unter ein allgemeines Gesetz gestellt wird. A wirkt b heißt: So oft a da ist, folgt b notwendig auf a. So wenig also schließt eine einmalige Kausalreihe es aus, daß ihre Darstellung durch Begriffe von Naturgesetzen erfolgen kann, daß vielmehr der Ausdruck »einmalige Kausalreihe« allen Sinn verliert, wenn die Bezeichnung als »einmalig« die Kausalreihe von dem Bezug auf die allgemeinen Kausalgesetze lösen soll. Davon kann keine Rede sein, daß »eine volle individuelle kausale Verknüpfung wie jede volle Wirklichkeit nur zu erleben, aber niemals direkt wissenschaftlich darzustellen ist«. Daß eine volle Wirklichkeit nur zu erleben ist, trifft zu, wenn man unter Wirklichkeit, wie Rickert es tut, die Wirklichkeit der Anschauung versteht. Aber dann ist der Parallelismus zwischen »individueller kausaler Verknüpfung« und »voller Wirklichkeit« nicht zuzugeben. Denn Kausalität wird, wie wir gesehen haben, eben nicht erlebt, vielmehr wird der Begriff der notwendigen zeitlichen Verknüpfung als ein Produkt unseres synthetischen Verstandes gewonnen und dem Geschehen hypothetisch unterlegt, das dadurch auf eine allgemeine Gesetzlichkeit bezogen wird. Sobald wir von Kausalität sprechen, haben wir die volle Anschauungswirklichkeit schon verlassen und befinden uns in der Sphäre begrifflicher Bearbeitung der Anschauung. Und wenn es wirklich wahr wäre, daß auch das denkbar einfachste individuelle Objekt nicht durch Begriffsverknüpfung zu rekonstruieren ist, wenn das Individuum nur angeschaut und nicht als Schnittpunkt von Gesetzen verstanden werden könnte, dann wäre »individuelle Kausalität« ein Widersinn wie das hölzerne Eisen; denn Kausalität bedeutet den Rekurs auf das allgemeine Gesetz, das Individuum aber soll ihn ausschließen.

In Wahrheit aber ist die letztere Behauptung nicht richtig. Richtig ist sie, wenn Individuum soviel heißen soll wie Subjekt, falsch aber, wenn unter Individuum auch die individuellen Objekte verstanden werden.

Warum soll das Individuum nicht Gegenstand eines allgemeinen Urteils sein? Die Struktur eines solchen gibt keinen Grund dafür, daß dieses Urteil nicht dennoch auf einen einmaligen Vorgang bzw. Gegenstand Anwendung finden könnte. Die Allgemeinheit eines Gesetzes heißt nur, daß es sich erfüllen muß, falls die Bedingungen einer Anwendung gegeben sind. Ob dieses jemals der Fall ist, davon ist in dem Gesetze nichts gesagt und es verschlägt

daher seiner Allgemeinheit nichts, wenn diese Bedingungen nur einmal erfüllt sind.

Die Allgemeinheit eines Urteils ist ein Bestandteil der Urteils-form, das individuelle Ereignis geht als Beurteiltes in die Urteils-materie ein. Daß ein allgemeines Urteil auf eine individuelle Materie geht, ist durchaus nicht widersprechend, sagt es doch nur aus, daß sich diese niemals anders verhalten wird, als wie dies das Urteil aussagt. Ob sich dieser Fall auch wiederholen wird, darüber ist mit der Allgemeinheit des Urteils nichts gesagt.

Das gilt nun auch vom allgemeinen Kausalurteil. Wenn ein solches sagt, daß eine Tatsachengruppe a, b, c nicht gegeben sein kann, ohne daß eine andere m, n, o eintritt, so wird dieser Ausspruch dadurch, daß a, b, c nur einmal vorkommt, ebensowenig alteriert als dadurch, daß sich dieser Tatsachenkomplex wiederholt. »Die Gültigkeit des Gesetzes ist prinzipiell in gleicher Weise allgemein, auch wenn die Bedingungen so spezialisiert sind, daß in der empirischen Welt keine Wiederholung des Vorgangs möglich ist«[1]).

Man könnte nun aber so argumentieren wollen: »Es ist richtig, daß die Universalität des Urteils zu seinen formalen Bestimmungen gehört. Auch das ist richtig, daß das Beurteilte in die Materie einzugehen hat. Wenn es wirklich gelingen würde, ein individuelles Geschehnis restlos in die Materie eines allgemeinen Urteils einzubeziehen, so könnte zwischen der Individualität des Beurteilten und der allgemeinen, d. h. ausnahmslosen Geltung des Urteils weiter kein Widerspruch entdeckt werden. Aber gerade dieses »Wenn« ist unvollziehbar. Die Materie eines allgemeinen Urteils muß begrifflich vorgestellt werden, das Einzigdastehende, das Individuelle aber kann nicht ohne Rest in den Begriff eingehen. Also kann das Individuelle als solches nicht Urteilsgegenstand eines allgemeinen Urteils sein.«

3. Wir stehen also noch einmal vor der Behauptung, das Individuelle könne nicht ohne Rest in den Begriff eingehen. Es ist schon erwähnt worden und wir werden es noch genauer sehen, daß die Behauptung in dieser allgemeinen Form den tiefen Unterschied zwischen dem Subjekt als Individuum und den individuellen Objekten verwischt. Wenn wir zunächst von individuellen Objekten sprechen, also von der Beziehung der Objekte zu unserm Erleben völlig absehen, so wäre also gemeint, daß diese Individuen niemals restlos in den Begriff eingehen, nie restlos als Schnittpunkt allgemeiner

1) Münsterberg, Psychologie 38. Vgl. auch Cassirer, Substanzbegriff S. 302 f.

Gesetze zu denken sind; wenn wir nun fragen, wo denn der Rest sein soll, den die begriffliche Beschreibung zurücklassen muß und der nicht selbst wieder begrifflich charakterisiert werden kann, so gibt es auf diese Frage nur eine Antwort, die überhaupt denkbar ist. Sie ist im Grunde schon von Aristoteles gegeben worden. Nach ihm beruht die Individuation auf der Verbindung der Form mit dem Stoff, zu einem σύνολον, einem bestimmten τόδε τι. Das heißt: wir können uns jedes Ding in seiner Washeit wiederholt denken, das Tintenfaß, das auf meinem Tische steht, kann noch so oft als das gleiche existieren, dann ist doch das begriffliche Wesen aller dieser Tintenfässer e i n e s und wenn ihrer doch viele sind, so liegt der Grund dieser Vielheit in der Hyle: ὅσα ἀριθμῷ πολλά, ὕλην ἔχει. Diese Hyle aber ist keineswegs eine Eigenschaft neben den andern Eigenschaften des Dinges. Der Doppelgänger meines Tintenfasses hat vielmehr ganz dieselben Eigenschaften wie dieses hier: die Washeit, die quidditas der beiden ist ganz dieselbe, und nur ein hinzukommendes formales Individuationsprinzip, die Hyle bei Aristoteles, die haecceitas bei Duns macht es, daß die Washeit in der Wirklichkeit in mehreren Individuen realisiert ist und sie ist es, welche die sonst gleichen Individuen unterscheidet.

Von diesem individualisierenden Momente nun erklärten die Scholastiker, daß es dem begrifflichen Denken unzugänglich sei. Dieses kann sich bloß an die quidditas, die Form, halten. Die quidditas eines bestimmten Dinges aber k a n n i h r e m B e g r i f f e n a c h mehrmals vorkommen, auch wenn sie in dieser Welt nur einmal gegeben sein sollte. Zwei Objekte können völlig gleich sein und werden deshalb doch nicht identisch. Was sie jetzt unterscheidet, was die Identifizierung hindert, auch wenn alle Verschiedenheit weggefallen ist, das ist das individualisierende Moment, das keinem begrifflichen Denken erreichbar ist.

Ich erwähne diese Lehre, weil sie uns deutlich zeigt, wo die Grenzen einer erkenntnistheoretischen Auffassung der Individualität im allgemeinen liegen. Was ein O b j e k t zu dem einzig dastehenden Gegenstande macht, kann — für die Erkenntnistheorie — niemals eine bestimmte Qualität oder ein Komplex von solchen sein. Denn im Begriffe einer Qualität liegt nichts davon, daß sie nur einmal vorkommen kann, Nun ist aber ein Individuum »etwas, was nicht etwa tatsächlich, sondern nach seinem Begriff einzig ist, nur einmal da sein kann« [1]). Mag im übrigen dieses individualisierende

---

1) S c h u p p e , Erkenntnisth. Logik 791.

Moment etwas Objektives oder bloß eine subjektive Auffassungsweise sein — sicher ist, daß einzig dieses Moment der Erfassung im Begriff grundsätzlich entzogen ist — wegen seiner Einzigkeit. —

Dieser strenge Begriff des individualisierenden Moments ist ein rein formaler und darf in keiner Weise qualitativ bestimmt werden. Und wenn man späterhin Raum und Zeit als solche individualisierende Momente betrachtet, so gilt auch von ihnen, wie von der Hyle des Aristoteles: daß sie nichts Qualitatives sind. Wenn dagegen z. B. eine oben erwähnte Möglichkeit zu Recht bestände, nach der dasselbe Ding an verschiedenen Punkten der Zeit und des Raumes verschieden wirkte, wenn also Raum und Zeit auf die Qualitäten eines Dinges in irgendeiner Beziehung Einfluß hätten, so wäre es unmöglieh, Raum und Zeit als individualisierend zu betrachten. Denn dies ist eben das Wesen des individualisierenden Momentes, daß durch es mehrere qualitativ gleiche Objekte mehrere (ἀριθμῷ πολλά) sind; es kann also das individualisierende Moment keine qualitative Verschiedenheit begründen, es muß in diesem Sinne ganz formal sein. Dieses formale Moment allein aber ist es, das — bei einem Objekte — sozusagen seinem Begriffe nach nicht in den Begriff eingeht. Hier erst findet die begriffliche Durchdringung der Objektwelt als solche — also in ihrer Absonderung vom Erleben des Subjekts; so wie die Naturwissenschaft sich die Objektwelt denkt — eine Grenze. Die ganze quidditas des Objekts aber — Aristoteles nennt sie auch den Logos, das begriffliche Wesen, das eines ist trotz der Vielheit der gleichen Individuen — die ganze Washeit des Objekts ist sehr wohl »durch Begriffsverknüpfung zu rekonstruieren«. Daß die Arbeit der Begriffsbestimmung, wie sie der Naturforscher leistet, niemals zu Ende kommt, kann hiergegen nichts beweisen. Denn wenn auch das Objekt niemals in allen seinen Teilen von uns begriffen werden wird, so wird doch im Prinzipe jeder seiner Teile einmal begriffen sein und nirgends bleibt der Rest, den wir suchten, nirgends bietet das Objekt dem Begriffe eine unübersteigliche Grenze.

4. Allein hier erhebt sich noch einmal ein Argument gegen den vermeintlichen Begriffsrealismus, der in unsern Behauptungen beschlossen liegen soll. Das Individuelle — wird gesagt — sei nicht nur in dem rein formalen Moment seiner individualisierenden Bestimmung einzig dastehend und begrifflich unfaßbar; die Einzigartigkeit des Individuums zeige sich auch in seiner qualitativen Beschaffenheit, die zwar — ihrem Begriffe nach — allerdings auch wiederholt vorkommen könnte, tatsächlich aber nur einmal

gegeben ist und eben deswegen sei auch sie begrifflich nicht zu fassen. Napoleon sei nicht nur ein Individuum im selben Sinne wie Herr X; er sei durch die eigenartige Beschaffenheit seiner Psyche einzigdastehend und unersetzlich; und weil in diesem Sinne einzig dastehend, auch nicht in Begriffen zu fassen. Und es sei gerade dieser praktische Begriff des Individuellen und nicht der blutleere der Erkenntnistheorie, welcher für die Geschichtswissenschaft eine überragende Bedeutung hat.

Das letztere ist ja gewiß nicht zu bestreiten. P. Lacombe hat (»De l'histoire considérée comme science«) seine Untersuchungen geradezu damit eröffnet, daß er an jedem menschlichen Wesen eine Dreiheit unterschied: l'homme général — den allgemein menschlichen Grundcharakter, l'homme temporaire — den Grundzug der Menschen einer bestimmten Zeit und endlich un individu singulier — das was dem einzelnen Menschen wirklich eigentümlich ist und übrig bleibt, nachdem man alle Züge abgezogen hat, die er mit anderen Menschen gemeinsam hat. Ueberzeugt, daß das einzig dastehende Ereignis (l'événement) der Begriffsbildung eine unübersteigliche Grenze setze, schloß Lacombe dieses aus der Geschichtswissenschaft wie aus der Soziologie aus. Er macht freilich darauf aufmerksam, daß der Kreis des Singulären nicht zu weit zu ziehen sei. Er zeigt an dem Beispiel des Ereignisses »Schlacht von Waterloo«, wie viele Züge diese scheinbar singuläre Begebenheit mit andern gemeinsam hat und wie wenig Neues sie eigentlich beinhaltet. Man muß nur diese »Einheit« »Schlacht von Waterloo«, wieder zerfallen lassen und in ihre Elemente zergliedern, dann sieht man sofort die Züge, die sie mit andern Schlachten gemein hat. So aber müsse man immer vorgehen: das einzelne Ereignis auflösen und solange als nur möglich mit andern in Klassen zusammenordnen, damit am Ende der Rest des Neuen möglichst klein bleibt [1]).

Aber immerhin: ein Rest bleibt und auf ihn stützen sich alle die, welche nicht zugeben wollen, daß das tatsächliche Geschehen in Begriffe aufgelöst, daß der einzelne Kausalzusammenhang als das Resultat des Zusammenwirkens vieler allgemeiner Kausalgesetze begriffen werden kann. Auch das faktisch Einzigdastehende soll mehr sein als ein Schnittpunkt allgemeiner Begriffe und Gesetze.

---

1) Vgl. die Ausführungen Diltheys über die Art, wie der Historiker mit Hilfe allgemeiner Wahrheiten die Welt des Einmaligen durchdringt. D. zieht das Beispiel »Bismarck« heran. (Der Aufbau der geschichtlichen Welt. Abhdlgen d. Preuß. Akad. 1910, S. 72 ff.)

Allein auch von dieser Fassung des Individuellen als des nicht Wiederholten, qualitativ Einzigdastehenden gilt, daß sie nicht genügt, um ein besonderes irrationales Moment in der Geschichte nachzuweisen. Es hat ja besonders Bergson auf diese Einzigartigkeit des historischen Prozesses hingewiesen, allein er hat mit Recht betont, daß in dieser Bedeutung alles Lebendige eine Geschichte hat. Das Lebende ändert sich ständig, das Leblose bleibt unverändert. Mögen die Atome, welche die leblose Materie zusammensetzen, in einem noch so heftigen Wirbel begriffen sein, es ändert sich nichts anderes als ihre gegenseitige Lage, ihr Verhältnis. Sie selbst aber bleiben völlig unverändert. Anders das Lebende: es entsteht, wächst, altert, vergeht. Die Zeit, die es durchlebt, geht nicht spurlos an ihm vorüber, vielmehr schreibt sie in unauslöschlichen Zügen ihre Schrift in das Lebendige. So ist das Lebende in jedem Augenblick voll seiner Vergangenheit und dadurch stets ein Neues, stündlich ein anderes. Eben deswegen spielt die Zeit im Bereiche des Lebenden eine viel wichtigere Rolle als in der Physik, wo sie nur neben den drei Raumkoordinaten eine vierte darstellt (Temps longueur). Tandis que l'objet extérieur ne porte pas la marque du temps écoulé, et qu'aussi, malgré la diversité des moments, le physicien pourra se retrouver en présence de conditions élémentaires identiques, la durée est chose réelle pour la conscience qui en conserve la trace, et l'on ne saurait parler ici de conditions identiques, parce que le même moment ne se présente pas deux fois. Während also der Physiker von dem Satze, daß dieselbe Ursache stets dieselbe Wirkung hervorbringt, einen tatsächlichen Gebrauch zu machen imstande ist, weil sich seine Fakten beliebig oft wiederholen lassen, ist im Bereiche des Lebenden jede Tatsache nur einmal da. Das Kausalgesetz wird also, wenn auch nicht ungültig, hier doch völlig unanwendbar, weil eine Wiederholung des einmal stattgehabten Kausalzusammenhanges überhaupt nicht stattfindet [1]).

»Dieses stete Um- und Wiedergebären des Daseins«, ist ja — glücklicherweise — zweifellose Tatsache. Und ich würde auf die bekannte Erzählung, wie Leibniz die Hofdamen im Charlottenburger Park zwei gleiche Blätter suchen hieß, um sie durch die Vergeblichkeit ihrer Bemühungen von der bunten Fülle der Wirklichkeit zu überzeugen, hier nicht hinweisen — wenn es nicht doch derselbe Leibniz gewesen wäre, den diese Mannigfaltigkeit nicht abhielt, an der völ-

1) Vgl. das 1. Kapitel von Évolution créatrice (Schon der Titel spricht das Problem aus!) und Essai sur les données immédiates de la conscience S. 152 ff.

ligen Rationalität auch der organischen und psychologischen Vorgänge festzuhalten und zu lehren: »Die Wirklichkeit muß nach dem Vorbilde des Gedankens geordnet sein, die realen Dinge müssen eine derartige innere Struktur und Gliederung besitzen, daß sie für eine höchste Intelligenz in jedem Punkte völlig durchsichtig und erkennbar wären«[1]).

5. Dieser Ansicht Leibnizens ist durchaus keine Inkonsequenz vorzuwerfen. Nur scheinbar besteht ein Widerspruch zwischen der Beobachtung, daß im Organischen stets Neues entsteht und der Behauptung, daß auch diese Neuentstehung gesetzlich vor sich gehe. Wer freilich den gesetzmäßigen Zusammenhang von a und b mit dem regelmäßigen Zusammenvorkommen schlechthin gleichsetzt, wird den singulären Vorkommnissen Gesetzlichkeit absprechen müssen. Allein wir mußten diese Ansicht oben zurückweisen. Wir haben erkannt, daß die Regelmäßigkeit bloß für uns ein Indikator ist, an dem wir die ihr zugrundeliegende Notwendigkeit erkennen. Und allerdings: für uns, die wir die Gesetze induktiv erschließen, entstehen bei singulären Fällen große, ja im Grunde unübersteigliche Hindernisse. Aber an sich besteht nicht die geringste Schwierigkeit, auch diese Fälle für durchaus gesetzmäßig zu halten, an sich »in jedem Punkte völlig durchsichtig«. Und diese Gesetzmäßigkeit eines einmaligen Zusammenseins von a und b bedeutet nichts anderes als die allgemeine, ausnahmslose Gültigkeit des Urteils: »Es kann a ohne b nicht sein.« In diesem Urteil ist keineswegs, wie Bergson meint, vorausgesetzt, daß a sich wiederhole, »auf der Bühne des Bewußtseins mehrere Male auftrete«. Im Gegenteil: das Urteil könnte auch wahr sein, wenn a und b überhaupt nicht existierten; wie man sich denn ja auch denken kann, daß ein Forscher z. B. durch ein Gedankenexperiment eine Notwendigkeit erkennt, ohne daß er selbst oder die Wirklichkeit diese Notwendigkeit durch einen Einzelfall illustrieren müßten. Ich erinnere hier an Goethes Urpflanze, von der er sagt: »Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten ..... eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben.«

Im übrigen findet sich bei Bergson selbst vielfach eine Anerkennung des Kausalgesetzes auch für den Einzelfall. So évol.

1) Vgl. E. Cassirer, Einleitung zum 2. Bde. von Leibniz' Hauptschriften zur Grundlegg. d. Philosophie, übers. von Buchenau, Philos. Bibliothek, Bd. 108, S. 98 ff., 1906.

créatr. [4] S. 6: »Ohne Zweifel erklärt sich mein gegenwärtiger Zustand durch das was in mir war und was momentan auf mich gewirkt hat. Ich finde bei der Analyse keine andern Elemente«; ebenso S. 29: »Que l'apparition d'une espèce végétale ou animale soit due à des causes précises, nul (?) [1]) ne le contestera.« Aber er fügt sofort hinzu: »Mais il faut entendre par là, que, si l'on connaissait après coup le détail de ces causes, on arriverait à expliquer par elles la forme qui s'est produite: de la prévoir il ne saurait être question .... comment supposer comme par avance une situation, qui est unique en son genre?« Wir erkennen in diesen Worten leicht die Uebereinstimmung mit Wundts und Lamprechts Ansicht, daß historische Gesetze nur regressiv erschlossen werden können — nur ist Bergson konsequent genug, die Behauptung auf das ganze Gebiet des Organischen auszudehnen. Dafür müssen wir ihm dankbar sein: um so leichter wird sich zeigen, wie viel sie an Uebertreibung enthält!

Wenn Bergson nicht daran zweifelt, daß auch der singuläre Fall streng gesetzmäßig vor sich gehe, nur seien die Gesetze erst im Nachhinein festzustellen: so meint er offenbar die Feststellung durch einen induktiven Verstand gleich dem unsrigen. Ihm ist es unmöglich, die Notwendigkeit dort festzustellen, wo er sich an keine Regelmäßigkeit halten kann. »Le pourquoi de la chose unique est pour nous insaisissable« [2]).

6. Allein man darf deshalb nicht die Tragweite dieser Tatsache überschätzen und gegenüber der Möglichkeit einer Auffindung biologischer und psychologischer Gesetze verzweifeln. Eine Erkennbarkeit von Gesetzen ist nicht dann allein gegeben, wo absolute Gleichheit vorliegt. Vielmehr genügt hiefür eine gewisse Vergleichbarkeit [3]). Wenn sich auch streng genommen im Leben nichts wiederholt, so bestehen doch innerhalb des Lebendigen sehr weitgehende Aehnlichkeiten; ja diese Analogien gehen vielfach so weit, daß uns das Neue, das z. B. ein Tierindividuum oder eine einzelne Pflanze hat, sehr selten zum Bewußtsein kommt. Auch der Geschichtsforscher kann unter den

---

1) Man vergleiche doch z. B. nur Royce, The world I. 467: »Whatever is unique, is as such not causally explicable.« In Wahrheit könnte man den Determinismus, wie R. dies will, nur dann mit dem Hinweis auf die Einzigkeit widerlegen, wenn die Notwendigkeit der Folge mit der Regelmäßigkeit begrifflich identisch wäre. Das ist sie aber nicht.

2) P. Lacombe, Introd. à l'histoire littér. 1898, S. 32.

3) Vgl. M. Lazarus »Ideen in d. Geschichte«. Ztschr. f. Völkerpsychol. III. 414 f.

ungezählten Millionen, über deren Leben und Schicksale er berichtet, ohne wesentlichen Fehler bloß die Individualitäten ganz weniger »Helden« berücksichtigen, im übrigen aber die Individuen der Masse innerhalb gewisser Grenzen als gleich ansehen. Diese »Analogie der Empfindungs-, Vorstellungs-, Willensweise unter den Menschen«, welche Bernheim als das Grundaxiom jeder historischen Erkenntnis hinstellt [1]), läßt denn auch das streng genommen allerdings völlig undurchführbare Unternehmen, die individuellen Vorgänge biologischer und psychologischer Natur kausal abzuleiten und gegebenenfalls im voraus zu bestimmen, nicht so aussichtslos erscheinen, wie es Bergson hinstellt.

Die Biologie und Psychologie und die entsprechenden angewandten Wissenschaften lassen sich hier von der Forschungsmaxime einer Kontinuität des Geschehens leiten. Nicht nur wirken gleiche Ursachen gleiche Wirkungen, auch ähnliche Ursachen wirken meist ähnlich. Das ist freilich ein ziemlich dehnbarer Satz, der vor den Augen einer strengen Erkenntniskritik in seiner Unsicherheit keine Gnade finden kann, aber als Interpolationsmaxime recht gute Dienste zu leisten vermag.

Es scheint mir nicht überflüssig, zu betonen, daß all die Unsicherheit, Beiläufigkeit und Unbestimmtheit, die wir hier — wer wollte es bestreiten? — angetroffen haben, durchaus nicht Privileg der Untersuchung des Lebendigen oder des Seelischen ist: vielmehr ist sie im Unorganischen ganz ebenso zu Hause und der einzige Unterschied liegt darin, daß wir hier weniger als dort Anlaß haben, die einzelne Tatsache als solche zu beachten.

Freilich Atome ändern sich nicht. Aber man beachte doch, daß wir es in ihnen mit ganz hypothetischen Elementen zu tun haben, die bestimmt sind, alle Veränderung im Körperlichen auf solche der Beziehungen zu reduzieren, und daß bei den Beziehungen ganz dieselbe Schwierigkeit auftaucht. Bedeutet eine neue Gruppierung von Atomen nicht auch wieder eine neue Tatsache, die am Ende ebenso schwer kausal zu erklären ist, wie irgend ein anderes noch nicht dagewesenes Faktum? Die metereologische Konstellation eines Tages dürfte sich so wenig in ihrer Gesamtheit wiederholen wie etwa jene Zusammenhäufung unorganischer Massen, die wir »Alpen« nennen, und die ebenfalls stündlich variert. Sowenig uns dies hindert, durch möglichst weitgetriebene Analyse im Unorganischen Gesetze zu finden, so wenig ist Grund vorhanden, der

1) Vgl. Hume, Untersuchung ü. d. menschl. Verstand (Deutsche Ausg. von Nathanson 1903, S. 96).

Möglichkeit biologischer, psychologischer, sozialer Gesetze skeptisch gegenüberzustehen und nicht zu hoffen, daß auch hier unsere kausalen Ableitungen vollkommener und vollkommener werden können [1]. Wenn Ph. Lindner [2]) sich gegen die Möglichkeit historischer Gesetze mit dem Argument wendet: da jeder historische Vorgang durch Menschen geschieht und es keine vollkommen gleichen Menschen gibt, so daß auch vollkommen gleiche Ursachen, gleiche Verhältnisse nie vorhanden sind — so ist zu erinnern, daß diese Nichtwiederkehr des Gleichen die gesamte Natur durchzieht. Hier liegt nicht der Grund der Irrationalität der Geschichte.

Man pflegt diese Tatsache meist von seiten der Historiker zu übersehen und gelangt so zu der ganz falschen Ansicht, als wäre es die Einmaligkeit der geschichtlichen Ereignisse, welche die Historie von den Naturwissenschaften unterscheidet. Es sei eine Stelle aus G. C. Lewis »A treatise on the methods of observation in politics« I, S. 121 f. angeführt: »daß die Sonne an den Iden des März 44 v. Chr. über Rom aufging, ist ein ebenso vergangenes Faktum wie daß Cäsar an diesem Tage ermordet wurde. Aber es wiederholt sich, während jenes Geschehnis nie wiederkehrt. Wenn die Beobachtungen, mittels welcher Kepler den Umlauf des Mars berechnete, durch Feuer zerstört worden wären, so hätten sie durch spätere Astronomen wiederholt werden können; wenn das Werk des Thukydides zugrunde gegangen wäre, wären wir eines historischen Werkes für immer verlustig gegangen.«

Eine Entgegenstellung von historischem und naturhaftem Geschehen in dieser Form ist falsch. Auch der Sonnenaufgang jenes Tages wird sich in allen Details der Wolkenbildung, der Himmelsfärbung usw. wohl niemals wiederholen — wenigstens ist es nicht wahrscheinlicher als daß die Ermordung Cäsars (das heißt ein von jenem Ereignis wohl individuell, nicht aber qualitativ verschiedenes Ereignis) noch einmal eintritt. Sowohl das einzelne unorganische Geschehen wie das organische und psychische ist meist ein einzig dastehendes. Nur daß die individuellen Züge des naturhaften Geschehens uns nicht interessieren und wir daher, ohne einen unser Erkenntnisbedürfnis verletzenden Fehler im Naturforschen Gleichsetzungen vornehmen können, die wir bei der Betrachtung des Menschlichen, wo das Einzelne einen ganz andern Wert für uns hat, nicht vornehmen dürften.

---

1) Vgl. M. Weber, Roscher und Knies. Jbuch f. Gesetzgebung 29. Bd. S. 1344 f.

2) Geschichtsphilosophie 164.

Da es denn auch für die Naturforscher nirgends zwei gleiche Dinge gibt, so müssen auch sie den Satz »Aehnliches wirkt Aehnliches« nur zu oft anrufen. Der Physiker Clerc Maxwell hat es deshalb für notwendig befunden, diese Regel zu prüfen[1]). Er erkannte deutlich, wie verschwommen sie ist; er sah, daß es Fälle gibt, »in welchen eine kleine anfängliche Veränderung eine sehr große Veränderung in dem Endzustande des Systems hervorbringt«; allein dieses Ungefähr der Regel ist unvermeidlich. Es bietet doch auch andrerseits manche Vorteile, indem es uns forttreibt, auch äußerlich heterogene Tatsachen unter ein Gesetz zu fassen und — wenn dies gelingt — durch das Gesetz selbst erst Identitäten aufzufinden, wo doch die Feststellung der Identität sonst Voraussetzung der Aufstellung von Gesetzen wäre.

7. Daß wir das Wirkliche in seiner Individualität niemals restlos kausal ableiten und ebensowenig werden voraussagen können, bleibt deshalb doch aufrecht und wir müssen Bergsons Behauptung hierüber nicht nur anerkennen, sondern, wie wir sahen, auch auf das Unorganische ausdehnen. Und das nicht nur aus dem von Bergson angeführten Grunde — daß sich nichts wiederholt —, sondern auch schon deshalb, weil für uns allerdings überhaupt jede konkrete Wirklichkeit etwas nie völlig zu Rationalisierendes ist, vielmehr unserm Begreifen ewig »aufgegeben« bleibt. »Die Erkenntnis ist eine Schraube ohne Ende: in jedem Moment, wo sie angesetzt wird, beginnt eine Unendlichkeit« (Nietzsche).

Allein man kann die Tatsache, daß die objektive Wirklichkeit, der Gegenstand der Naturwissenschaft, für diese nie völlig begreiflich ist, nicht als Grund für eine Irrationalität in der objektiven Welt angeben. Denn — wie wir schon sagten — wenn auch niemals das Ganze, so wird doch prinzipiell jeder einzelne Teil der Objektwelt einmal in seiner begrifflichen Struktur verstanden sein. Die Naturforschung sieht sich in ihrem Weiterschreiten nirgends einer ewigen Schranke gegenüber, die Schranke, die für sie besteht, ist nur die ihrer Endlichkeit; jede Grenze wird immer wieder überschritten. Ganz anders liegt der Fall in der Geschichte. Wohl ist sie auch rein objektiv genommen niemals auszuschöpfen, aber dazu kommt nun bei der Geschichte ein Moment, das nicht nur unserm zeitlich-endlichen, sondern jedem Begreifen, jedem Erfassen durch allgemeine Begriffe eine unübersteigliche Schranke setzt. Geschichte ist nämlich nicht nur Wissenschaft vom Einmaligen und

---

1) »Substanz und Bewegung«, Art. XIX.

Individuellen, sie ist Wissenschaft von individuellen Subjekten und auch die Welt ist ihr nicht Welt der Objekte, vielmehr haben auch die Objekte nur in ihrer Verknüpftheit mit dem Subjekt für die Geschichte Sinn und Interesse.

8. Damit erst sind wir zu dem wahrhaft irrationalen Moment in der Geschichte gelangt. Nicht daran liegt es, daß sie Wissenschaft vom Individuellen ist, nicht daran, daß das Konkret-Individuelle sich von uns niemals restlos begrifflich erfassen läßt. All das sind nicht prinzipielle Momente. Der wahrhaft entscheidende Grund dafür, daß das objektivierende Verfahren der begrifflichen Erfassung in der Geschichte notwendig beschränkt ist, ist darin gegeben, daß die Geschichte es mit menschlichen Individuen, mit Subjekten zu tun hat, Subjekte sich aber nicht in der Weise begrifflich vorstellen lassen wie Objekte. Um dies einzusehen, erinnern wir uns daran, daß das Erleben des Ich von gänzlich anderer Art ist wie das Erleben der Objekte. Während beim Vorstellen eines Objektes, z. B. eines Grün, das vorstellende Subjekt dem Objekte gegenübersteht, ist beim Erleben des Ich vorstellendes und vorgestelltes Ich identisch. Manche haben deswegen bestritten, daß das Ich sich überhaupt vorstellen lasse; es springe gewissermaßen immer zurück ins Subjekt, während das, was vorgestellt, was ein ob-jectum wird, eben nicht mehr Ich sei. Andere haben die Schwierigkeit so gelöst, daß sie ein Vorstellen durch sich selbst annahmen; der psychische Akt wird »seiner Totalität nach für sich selbst Gegenstand« (Brentano). Wie immer dem sei, jedenfalls ist ein solches Erfassen des Ich durch sich selbst von der Erfassung eines Objektes völlig verschieden. Die innere Wahrnehmung ist nicht nur, wie ich früher [1]) meinte, von der äußern Wahrnehmung verschieden durch ihren Gegenstand, sondern durch die ganze Art der Erfassung, die eben wesentlich Selbsterfassung ist. Damit hängt es zusammen, daß in der innern Wahrnehmung das Subjekt sich seiner Wirklichkeit in völlig unmittelbarer Weise versichert. Von der Existenz eines Objektes können wir uns nur überzeugen, wenn wir es in das ganze System der Naturgesetze einstellen, wenn wir es als gesetzmäßig bedingtes Glied der Natur verstehen und diese Aufgabe ist im Grunde nie ganz lösbar. In der innern Wahrnehmung dagegen versichert sich das Subjekt seiner Existenz [2]) mit unmittelbarer Evidenz, nicht also durch Ein-

1) Untersuchungen zum Problem der Evidenz der innern Wahrnehmung, 1908, S. 11.

2) Es ist hier nicht zu untersuchen, ob »Existenz« im einen und andern Sinne dasselbe bedeutet.

stellung dieses einen Wirklichen in Relationen zu andern, sondern in völlig unmittelbarer Weise, indem es sich gleichsam von innen ergreift. Ob das so subjektiv mit Gewißheit Ergriffene sich nun auch vielleicht als objektiv wirklich erfassen und verstehen läßt, bleibe dahingestellt. Jedenfalls kann es *so*, wie es in die subjektive Gewißheit eingeht, nicht in objektiver Einstellung als wirklich begriffen werden. Denn zur subjektiven Gewißheit gehört eben, daß das Ich als Ich, als mein Ich erfahren wird, daß Erkennendes und Erkanntes zusammenfallen. Die objektive, überindividuelle Wissenschaft, für die es nur Erkanntes und zu Erkennendes gibt, während ihr der Erkenner verschwindet, kann vielleicht die Existenz einer Seele, aber nicht die eines Ich erweisen, denn das Ich kann nur zu sich selbst »Ich« sagen, nur für sich selbst von sich selbst erfaßt werden.

Nun hat *jedes* psychische Phänomen eine Richtung auf das Ich und diese Richtung auf das Ich kann ebenfalls wieder nur von ihm selbst erlebt werden. Sie bedeutet die Richtung auf die Einheit, als die das Ich nur sich selbst erleben, nicht von außen beschrieben werden kann. Denn jede Einheit, die wir beschreiben, erzählen können, ist Einheit der Zusammenfassung, der Summierung, die den zusammengefaßten Objekten nur das leere »Zusammen« hinzufügt. Die Einheit der psychischen Phänomene im Ich ist aber nicht bloß formelles Zusammensein, sondern eine sich durchdringende, sich ihrer selbst als Einheit bewußte Einheit. Die Beschreibung einer Person kann alle ihre psychischen Tätigkeiten angeben, aber in objektiver Darstellung, also unter Weglassung des Einheitsbezuges auf das sich seiner selbst bewußte Subjekt. Die Beschreibung kann sagen: Er liebt dies und haßt jenes, glaubt dies und glaubt jenes nicht; das versteht jeder, der nur weiß, was Lieben und Hassen, Glauben und nicht Glauben ist; aber durch bloße *Zusammenfügung* dieser Angaben erhält man noch kein zulängliches Bild einer Persönlichkeit. Während ein Objekt hinreichend bestimmt ist durch eine Zusammenfassung seiner Merkmale, muß derjenige, welcher ein Subjekt verstehen will, zur Zusammenfassung der ihm bekannten Merkmale noch jene eigentümliche Wendung aus dem Objektiven ins Subjektive vornehmen, durch die Vorstellender und Vorgestelltes identisch, die vorzustellende Persönlichkeit also aus der Sphäre des bloßen Objekts, des *Gegen*wurfs herausgehoben und in die des Subjektes eingestellt wird. Eine Persönlichkeit wirklich verstehen, heißt sich zu ihr machen, sie in sich erleben. Solange wir das nicht tun können, haben wir bloß das Zu-

sammen ihrer Merkmale, nicht deren wahre Einheit, in der sich die Merkmale durchdringen. Ein Grün bleibt Grün, ob es mit einem »Eckig« oder »Rund« zur Einheit verbunden ist, ein Urteil wird ein anderes, jenachdem es mit dem oder jenem Gefühl verbunden ist, und dieses Anderswerden der psychischen Erscheinungen in ihrer Einheit können wir nur erleben, wenn wir zu dieser Einheit werden, nicht, wenn wir sie bloß vorstellen. Die einzelnen Akte des Subjektes sind durch künstliche Präparierungen aus einer lebendigen Einheit heraus gewonnen; bei Objekten gibt es wirklich trennbare Gruppen von Merkmalen, die durch ihr Eingehen in die Einheit des Dinges sich nicht verändern.

Einen menschlichen Charakter verstehen wir oft nicht, obwohl wir seine Eigenschaften kennen. Wir vermögen eben jene Zusammenfassung zur Einheit des Subjektes nicht zu vollziehen, der Charakter in seiner innern Einheit bleibt uns fremd, er ist uns »stumm«, wie die Natur es uns nach dem Ausdrucke Diltheys immer ist. Zum Historiker aber sollen die Persönlichkeiten der Geschichte reden; er muß die innere Einheit von all dem, was von ihnen manifest geworden ist, begreifen und da sich diese Einheit nur von innen ergreifen läßt, muß er sie in sich selbst erzeugen, muß selbst, so gut es geht, der Mensch werden, den er erfassen will. Dies ist eben jene Universalität des Mitgefühls, welche Ranke von dem Historiker verlangt hat. Mit diesem innerlich Erfassen aber kommt in die Geschichte ein irrationales Moment. Denn das durch die Wendung ins Subjektive zu den seelischen Tatsachen, die sich beschreiben und erzählen lassen, hinzukommende Plus läßt sich nur im Vollzuge dieser Wendung erleben, nicht begrifflich wiedergeben. Das, was der Historiker über eine Persönlichkeit sagt, können doch nur äußere Manifestationen ihres Innern sein. In diesem, aber auch nur in diesem Sinne ist eine Individualität, nämlich eine menschliche, ihrem Wesen nach unerschöpflich, weil der Begriff niemals das erreichen kann, was nur der innern Anschauung zugänglich ist. Die Kunst der historischen Darstellung ist es freilich dann, die Wendung ins Subjektive, die der Historiker selbst vollziehen mußte ehe er seine Darstellung geben konnte, im Leser wieder anzuregen, den Leser über die Manifestationen hinweg in das innere Wesen und Weben der Individualität eindringen zu lassen. Freilich kann der Historiker nur das von außen zu Fassende sagen; aber er kann es so sagen, daß für den Leser im höchsten Maße die Bedingungen erfüllt sind, damit er dann im eigenen Vollzuge die innere

Einheit in sich erzeugen kann, die zum Verständnisse eines Subjektes notwendig ist [1]).

9. Die zum Verständnis des Subjekts notwendige Wendung von außen nach innen, die innerliche Zusammenfassung dessen, was die Darstellung nur nebeneinander und außereinander geben kann, bildet den irrationalen Faktor, der zum Verständnis der Geschichte nicht ausgeschaltet werden kann. Nun könnte man einwenden, daß von einer Ausnahmsstellung der Geschichte hier nicht geredet werden könne. Auch von der Dingwelt gelte, daß die Art, wie sie anschaulich erlebt wird, niemals durch den Begriff ersetzt werden kann. Aber ebensowenig dies dem unendlichen Fortschritt der Naturwissenschaft eine Schranke setze, so wenig bedeute die Einheit des Bewußtseins, die der Historiker bei der Darstellung der Subjekte wiedergeben will, aber nicht kann, eine Schranke. Im einen wie im andern Falle sei unendliche Annäherung möglich. Die Einbeziehung der psychischen Akte in die lebendige Einheit des Bewußtseins, die subjektive Wendung, von der wir sprachen, sei also ganz analog mit der Beziehung der Objekte auf ihr Erlebtsein.

Dieser Einwand trifft sofern das Richtige, als wirklich die eben angeführte Analogie zu Recht besteht. Ja nicht nur Parallelität, sondern Identität besteht zwischen der Beziehung der Objekte auf die Erlebtheit und der Beziehung der psychischen Akte auf die Bewußtseinseinheit. Denn Erlebtheit ist eben Einstellung in die Bewußtseinseinheit. Und doch haben die Objekts-(Natur-)wissenschaften gegenüber dieser Subjektsbeziehung eine andere Stelllung als die Geschichte. Die Naturwissenschaften gehen prinzipiell darauf aus, sie zu eliminieren. Die Physik betrachtet die Tatsache, daß der Physiker Farben usw. in der Anschauung besitzen müsse, ehe er sie physikalisch bearbeiten kann, als eine zufällige, nur psychologisch, nicht sachlich begründete Voraussetzung der Physik. Sie geht den Physiker, nicht die Physik an. In der idealen Physik wäre von jener Erlebtheit gar keine Rede. Diese ideale Physik kann wohl nie erreicht werden, aber sie bezeichnet dennoch die Forschungs richtung der Naturwissenschaften. Diese Richtung geht auf die Eliminierung des Subjektsbezuges; das Objekt der Naturwissenschaften wird als von der Subjektivität unabhängig gedacht.

Nun ist gegenüber dem Erlebnis dieses Objekt der Naturwissenschaften nur eine Abstrakton. Die Dingwelt wird da gedacht als die

---

1) Vgl. Münsterberg, Psychologie I, 129.

Welt der Gegebenheit nach Abstraktion von dem Subjektbezuge. Aber so wie nun einmal die Naturwissenschaft sich die Dingwelt als ihr Objekt denkt, bietet dieses Objekt der vollständigen begrifflichen Durchdringung keine Schwierigkeiten, weil eben der Subjektsbezug darin nicht vorkommt. Das Objekt der Geschichte dagegen ist nicht die Dingwelt, sondern die Welt der Subjekte und in einer idealen Geschichte ist das Subjekt nicht eliminiert, sondern nimmt darin die zentrale Stelle ein. Daher müßte sich die Geschichte selbst aufgeben, wenn sie nur objektivierend vorginge. Für sie also muß der Ichbezug hergestellt werden und da dieser nur erlebt, nicht beschrieben werden kann, bleibt hier unaufhebbar eine Schranke, eine Kluft zwischen der wissenschaftlichen Darstellung und dem darzustellenden Subjekt.

10. Aber wenn so das Erlebnis letzter Gegenstand der Geschichtswissenschaft ist, dann erhält die Frage der historischen Kausalität ein ganz anderes Gesicht. Man hat das Problem der individuellen Kausalität mit Rücksicht auf die Geschichte aufgeworfen. Aber wenn gefragt wird, ob es eine individuelle Kausalität gibt und wie die Geschichte eine solche feststellen könne, so haben wir zu antworten: daß individuelle Objekte in Kausalverhältnissen stehn, ist richtig. Zwar haben wir gesehen, daß wir ein solches Individuum nie restlos als Glied funktioneller Gesetzeszusammenhänge begreifen können. Aber das ist keine prinzipielle Angelegenheit. So wie sich die Naturwissenschaft die Objektwelt denkt, denkt sie sie zweifellos und mit Recht gänzlich von Gesetzen durchwaltet. Die Laplacesche Weltformel ist hier ein zwar unerreichbares, aber doch sinnvolles Ideal.

Anders aber steht die Frage, wenn von einer Kausalität der Subjekte geredet wird. Nach all dem, was wir über die Art der Erfassung des Subjektes gesagt haben, folgt von selbst, daß das Subjekt nur erlebt werden, nicht begrifflich erfaßt werden kann. Nun aber setzt die Kausalität nach unsern Erörterungen den Bezug zu einem allgemeinen Gesetz voraus. Subjekte aber können, wenn nicht begrifflich erfaßt, so auch nicht Gegenstand einer allgemeinen Aussage werden.

Zwar die Betätigungen des Subjektes, die psychischen Akte, können als in kausalen Zusammenhängen stehend gedacht werden. Mein Denken, mein Wollen wirkt auf andere. Aber was hier in Kausalzusammenhängen stehend gedacht wird, ist nicht das Subjekt, das Ich, sondern vom Subjekte losgelöste, begrifflich bestimmte Elemente. »An die Stelle der erlebten Aktualität« ist »die vorfindbare

Aktion« getreten. (Münsterberg, Psychologie, I, 94). Aber mit dieser »Aktion« ist der Geschichte nicht Genüge getan, weil sie die Einheit der Persönlichkeit wiederherzustellen bemüht sein muß. Hätte die Geschichte kausale Zusammenhänge aufzustellen und könnte sie sich mit den Akten zufrieden geben, dann wäre nicht verständlich, warum ihr die Einheit der Persönlichkeit so wichtig ist. Gleichwie der Physiker die verschiedenen Eigenschaften der Körper in verschiedene Kausalketten einreiht, der Chemiker z. B. das Gewicht, die Valenz usw. des Atoms in verschiedene Reihen einstellt, ohne daß die Einheit des Atoms eine andere Rolle als die des formellen Zusammen dieser Eigenschaften spielt, ebenso müßte der Historiker die Persönlichkeiten auflösen, nicht aber alles auf die Einheit der Persönlichkeit beziehen. Warum z. B. bei »Napoleon« stehen bleiben, warum die ganze Mannigfaltigkeit seines Tuns unter den einen Gesichtswinkel rücken, daß es doch dieselbe Person war, die als Feldherr so und als Staatsmann so gewirkt hat, die Schlachten gewann, den Code machte, die Alpen nivellierte; warum überhaupt eine Epoche um einen Menschen gruppieren? Weil er kausal gewirkt hat? Aber der Napoleon, der jeweils Glied einer Kausalkette ist, ist ein ganz anderer als der Napoleon des Historikers. In die Kausalreihe tritt jeweils ein bestimmter seelischer Akt dieses Menschen ein, irgend ein Vorgang in seiner Seele wird in der kausalen Geschichte einer Schlacht Glied der Kausalkette, die im übrigen durch tausend körperliche Geschehnisse und andere seelische Akte weiterläuft. Wenn der Historiker aber von dem Napoleon spricht, der eine Schlacht gewinnt, meint er die ganze historische Persönlichkeit des Kaisers. Er will, daß wir alles das, was er uns von ihm erzählt, in eine Einheit zusammenschließen, daß wir ein Bild der ganzen Persönlichkeit gewinnen. Als Glied einer Kausalkette kommt diese ganze Persönlichkeit mit ihrem unendlichen Reichtum nirgends vor. In den ursächlichen Reihen gibt es Splitter und Stücke der Persönlichkeit, der Historiker will deren Einheit.

Während wir beim Lesen einer naturwissenschaftlichen Abhandlung nur aufzunehmen haben, was uns dargeboten wird, hat der richtige Leser eines historischen Werkes über alles Gebotene hinaus noch den schöpferischen Schritt der Zusammenfassung zur Einheit zu tun. Wenn auch die Geschichte als Wissenschaft objektivieren muß, wenn sie sich auch begrifflicher Mittel bedienen muß, ihr Ziel ist das Verstehen der historischen Tatsachen, das nur zu erleben ist, indem wir über alles Gesagte hinaus die Einheit

des Subjektes wiederherstellen. Zweifellos liegt hier eine Verwandtschaft mit der Kunst vor; nur daß eben der Historiker Wahrheit will und dadurch seiner schöpferischen Tätigkeit Grenzen gesetzt sind.

Sobald wir aber diese Wendung ins Subjektive vornehmen, die aus dem von außen erfaßbaren psychophysischen Individuum das lebendige Subjekt macht, kann von einer auf dieses Subjekt bezüglichen, »historischen« Kausalität keine Rede mehr sein, weil die hiezu notwendige Einordenbarkeit des Einzelnen unter das Gesetz versagt.

Fichtes Briefe.

Von

Adolfo Ravà (Messina).

Ein Jahrhundert ist vergangen seitdem ein früher Tod die schriftstellerische Tätigkeit Johann Gottlieb Fichtes unterbrach, und noch immer entbehren wir eine definitive Ausgabe seiner Schriften. Wohl hat Fichtes Sohn Immanuel Hermann die schon veröffentlichten und die nachgelassenen Werke seines Vaters, sowie den Briefwechsel und die meisten biographischen Daten gesammelt. Doch wissen die Fichtekenner nur zu gut wie mangelhaft diese Ausgabe ist. Ueberdies ist sie seit langem vergriffen, und ein antiquarisches Exemplar derselben nur zu sehr hohem Preise käuflich. Auch die alten Ausgaben der einzelnen Schriften sind selten geworden.

Um diesem Uebelstande abzuhelfen hat neuerdings der Verlag Felix Meiner eine sechsbändige von Fritz Medicus mit höchstem Sachverständnis und großer Sorgfalt geleitete kritische Ausgabe der wichtigsten Werke Fichtes veranstaltet. Es ist zwar noch immer nicht die vollständige Ausgabe der Schriften, die doch einmal zustande kommen muß, und die erst die Benützung der alten Ausgabe auch für die gründlichere Forschung überflüssig machen wird. Für das lesende Publikum aber, sowie für den größten Teil der Gelehrten ist die neue Ausgabe völlig ausreichend, und so kann man jetzt nicht mehr sagen, daß dem deutschen Volke die Werke seines eigensten Philosophen beinahe unzugänglich sind. Es wäre auch zu wünschen, daß sie in dieser neuen Gestalt viele Leser fänden; gibt es doch nur wenige Philosophen deren Schriften wie die Fichtes geeignet sind in weiteren Kreisen Eingang zu finden und auf dieselben erzieherischen Einfluß auszuüben.

Für die Werke ist somit, wenigstens bis auf weiteres, gesorgt; nicht so aber für die Briefe, von welchen man behaupten kann, daß

sie für die meisten geradezu unerreichbar sind. Darüber soll an dieser Stelle ein Wort gesagt werden, da es an der Zeit ist, diesem Mißstand ein Ende zu bereiten.

* * *

Fichtes Briefe sind in mehr als einer Hinsicht von größtem Interesse und höchster Wichtigkeit. Wie bekannt, gehören die Briefwechsel der damaligen Zeit überhaupt zu den besten geistigen Besitztümern des deutschen Volkes. Das intensive geistige Leben, die in der Gelehrtenrepublik herrschende Zusammengehörigkeit und Interessengemeinschaft, die Gewohnheit den Briefwechsel besonders zu pflegen und der damit verbundene rege Austausch von Urteilen und Eindrücken über die wichtigsten politischen und literarischen Ereignisse, sind Gründe, weshalb die deutschen Briefwechsel jener Zeit den großen Briefsammlungen aus der italienischen Renaissance in vielem ähnlich sind. Und jedem Gebildeten ist der Wert bekannt, welcher nicht nur in den Briefen von Goethe und Schiller, sondern auch in jenen von Humboldt, Schleiermacher, Baggesen, Schelling, Karoline Schlegel und vielen anderen liegt.

Fichtes Briefe sind aber viel mehr als die notwendige Ergänzung jener zeitgenössischen Briefliteratur, die sich gegenwärtig einer so großen Gunst seitens der Verleger erfreut, und in welcher sie, durch den Umstand, daß Fichte einige Zeit hindurch eine Art philosophischer Mittelpunkt des Romantizismus war, eine geradezu dominierende Stellung einnehmen; sie haben außerdem einen Wert für sich aus Gründen die in der Persönlichkeit liegen, deren Ausdruck sie sind: einen philosophischen, einen literarischen, einen allgemein menschlichen Wert.

Unter den großen Philosophen ist Fichte derjenige, dessen Denken am engsten mit seiner Persönlichkeit verbunden ist. Wohl ist der Zusammenhang zwischen Lehre und Persönlichkeit eines Denkers unvermeidlich, und selbst dort noch vorhanden, wo der Verfasser sich am meisten bemüht objektive und wie außerhalb und unabhängig vom forschenden Geiste bestehende Wahrheiten zu suchen. In Fichte aber ist dieser Zusammenhang noch inniger als sonstwo, schon deshalb, weil er bewußt, ja absichtlich gewollt ist. Er hat ihn sogar zur Theorie erhoben, zu einem Prinzip das seine gesamte Forschung durchdringt. »Was für eine Philosophie man wähle — sagt er — hängt davon ab, was man für ein Mensch ist: denn ein philosophisches System ist nicht ein toter Hausrat, den man ablegen oder annehmen könnte, wie es uns beliebte, sondern

es ist beseelt durch die Seele des Menschen, der es hat«[1]). Infolgedessen sind sein System und seine Persönlichkeit eins, und nur demjenigen, der diese voll erfaßt hat, erschließt sich das Verständnis jener. Offenbar ist aber gerade der Briefwechsel das sicherste, echteste und vollständigste Dokument seiner Persönlichkeit. Die verschiedensten Seiten seines Lebens kommen darin zum Vorschein; er ist das beste Zeugnis für seine Art zu fühlen und zu handeln, das treueste Spiegelbild seines philosophischen Denkens.

Daher ein erster großer Wert dieser Briefe: man kann wohl sagen, daß wer dem Fichte'schen System nahekommen will ohne sich der schwierigen Lektüre seiner Werke zu unterziehen, und ohne sich auf die oft zweifelhaften Auslegungen und Darstellungen anderer zu verlassen, dies in leichtester, angenehmster und zugleich gründlichster Weise auf dem Wege dieses Briefwechsels tun kann. Es braucht nur daran erinnert zu werden, daß A. Spir ein Buch über Fichte schreiben konnte, wofür gerade die Briefe die hauptsächliche, fast alleinige Quelle bildeten[2]).

Zu der biographischen und philosophischen Bedeutung dieser Briefe kommt aber noch ihr hervorragender und ganz eigentümlicher literarischer Wert. Wer mit Fichtes Persönlichkeit vertraut und in deren Eigenart eingedrungen ist, weiß daß Fichte von Natur aus nicht Schriftsteller sondern Redner war, weshalb ihm bei der Darstellung seiner Ideen immer die Form der Rede, der Predigt, der Vorlesung vorschwebte. Daher haftet allen seinen Büchern etwas fehlerhaftes an; und er selbst war sich dessen so bewußt, daß er kurz vor seinem Tode, im Hinweis auf sein Lebenswerk an einen Freund schrieb: »Ich bin kaum je Schriftsteller gewesen, außer vom Katheder aus und zum Behuf des Katheders«[3]). Und er pflegte auch zu sagen daß, um manche seiner Schriften ganz zu verstehen, man diese womöglich laut lesen, fast deklamieren müßte[4]). Das ist auch einer der Hauptgründe weshalb Fichte, der bei seinen Zeitgenossen gerade durch seine Vorlesungen und Reden einen so großen Erfolg gehabt hatte, einen so geringen bei der Nachwelt fand, die nur auf seine Bücher angewiesen blieb.

Aber dieser Fehler, der allen fürs Publikum bestimmten Schriften Fichtes gemein ist, fällt natürlicherweise in jenem Teil seines Werkes

---

1) Fichtes Werke hrsg. v. Medicus, III. S. 18.

2) A. Spir, Johann Gottlieb Fichte nach seinen Briefen, Leipzig 1879.

3) Fichtes Leben und literarischer Briefwechsel, II, S. 567.

4) A. a. O., II, S. 383.

fort, welcher seinem Wesen nach dazu bestimmt war geschrieben und gelesen, aber nicht gesprochen und gehört zu werden, nämlich in den Briefen. Nur in seinen Briefen zeigt sich also Fichte wirklich als Schriftsteller; und hier ist er als solcher unübertrefflich. Nur äußerst wenige unter den großen Denkern sind so geniale, so sympathische Briefschreiber gewesen wie er. Fast will es scheinen, daß die schriftstellerische Ader, die so schwer zum Durchbruch kam wenn er fürs Publikum schrieb, um so leichter, klarer und lebhafter emporschoß, wenn sich sein Herz einer befreundeten Seele in der Vertraulichkeit des Briefes eröffnete. Daher ist die Form dieser Briefe ebenso edel und schön wie ihr Inhalt tief und gedankenreich ist; sie sind im höchsten Grade geeignet die zartesten und erhabensten Saiten der menschlichen Seele erklingen zu lassen.

Gibt es, zum Beispiel, merkwürdigere Liebesbriefe als die zwischen Fichte und Johanna Rahn gewechselten? Was ist rührender als die Zeugnisse dieser Liebe, welche so wenig Poetisches hatte, und doch so voll Innigkeit und Größe war; die fast als bloße Freundschaft begonnen, nach und nach immer tiefer wird, bis sie durch Kämpfe und Unglück aller Art gestählt, endlich eine vollständige Vereinigung der Seelen herbeiführt, und einen immer höheren ethischen Wert erreicht, welcher in der moralischen Höhe derer die sie vereinigt zugleich ihre Ursache und ihre Wirkung hat; dieser Liebe, die unerschüttert inmitten der grausamsten Stürme eines höchst bewegten Lebens, endlich im Bewußtsein einer gemeinsam erfüllten hohen Lebensaufgabe ihre Verklärung findet? Gibt es etwas ergreifenderes als die Briefe, welche Fichte an Braut und Freunde unter dem ersten Eindruck der Werke Kants richtete? Es sind dies einzig in ihrer Art dastehende Schriftstücke: Schritt für Schritt kann man darin die mächtige, entscheidende, erneuernde Wirkung verfolgen, die die Bekanntschaft mit den Werken Kants auf diesen Großen ausübte, der im Kampf zwischen den kalten Schlüssen seines Kopfes und den heißen Forderungen seines Herzens, auf einmal in Kant die Lehre entdeckt, welche Harmonie in seine Seele bringt; und man sieht ihn ohne Zögern den Entschluß fassen seine Kräfte und sein Leben der Verbreitung und Ausgestaltung dieser Lehre zu widmen, im festen Vertrauen damit einen entscheidenden Schritt für die moralische Wiedergeburt der Menschheit zu tun.

Wo findet man eine anziehendere philosophische Causerie als in dem Fichte-Jacobischen Briefwechsel? Wo eine gründlichere philosophische Auseinandersetzung als in den Briefen zwischen Fichte und Schelling? Und wie kann man den Atheismusstreit, der zugleich die Tragödie eines

Menschen und einer Philosophie war, besser begreifen, ja wiedererleben, als wenn man die Briefe liest, die damals zwischen Fichte und seinen Vorgesetzten und Vertrauten gewechselt wurden?

Dann wieder offenbart sich der Mensch, der, obwohl gewaltsam von dem Feld seiner Tätigkeit vertrieben, von den meisten verlassen, ohne Vaterland und Schutz, nie seinen Gleichmut verliert, nie seine Studien unterbricht, und sich allmählich in Berlin einen neuen Wirkungskreis und in Preußen ein neues Vaterland schafft. Diesem widmet er sich von nun an ganz, überall will er erneuern, erziehen und veredeln; er ermuntert zur Erneuerung, und ruft zur Befreiung, bis es ihm endlich vergönnt ist den Beginn der Wiedererhebung Deutschlands zu erleben, welche niemand bewußter als er gewollt und vorbereitet hat.

In diesen Briefen ist somit alles enthalten: die ruhige philosophische Betrachtung wie der heftige Angriff gegen die Verleumder; Haß und Liebe, Bewunderung und Verachtung, Verzagtheit und Hoffnung; sie sind die Geschichte und der Ausdruck eines Geistes, der groß im vertraulichen Verkehr, noch größer als Bürger, am größten als Mensch und Denker gewesen.

* * *

Noch liegt aber dieser Schatz fast ganz verborgen; teils ist er verstreut, teils schlecht gesammelt, in keinem Teile leicht zugänglich.

Die von Fichtes Sohn veranstaltete Sammlung der Briefe ist in mehr als einer Hinsicht noch mangelhafter als die der Werke [1]. Allerdings war dies nicht ganz zu vermeiden; denn an eine Sammlung, die verhältnismäßig kurze Zeit nach Fichtes Tod erschien, da noch viele von seinen nahen Verwandten und Freunden lebten, und der Nachklang seiner Kämpfe und Streitigkeiten noch nicht verhallt war, kann man natürlich nicht den Anspruch der Vollständigkeit stellen. Ueberdies war Immanuel Hermann Fichte eine sehr rücksichtsvolle und friedfertige Natur, und seine Sohnespflicht legte ihm noch besondere Rücksichten auf. So blieben nicht nur viele Briefe unveröffentlicht, sondern einzelne wurden sogar nur bruchstückweise mitgeteilt. Dazu kommt noch die unzweckmäßige Anordnung des Materials. Die Briefe sind nach ihren Empfängern in Gruppen geteilt, wodurch solche, die derselben Zeit angehören.

1) Johann Gottlieb Fichtes Leben und literarischer Briefwechsel von seinem Sohne Immanuel Hermann Fichte, 2. A., Leipzig 1862; I. Bd. Das Leben; II. Bd. Aktenstücke und literarischer Briefwechsel.

weit voneinander zu stehen kommen; das ärgste aber ist, daß die biographisch interessantesten ohne weiteres in die Lebenserzählung eingeflochten sind, und daher in dem Band des Briefwechsels und in der Gruppe ihrer Empfänger fehlen, das heißt gerade dort wo man sie braucht und sucht.

Aber außer diesen vom Sohn herausgegebenen Briefen gibt es noch viele andere, die da und dort an den verschiedensten Orten veröffentlicht wurden. Schon Fichtes hundertster Geburtstag (der am 19. Mai 1862 gefeiert wurde) hat zur Auffindung mehrerer Anlaß gegeben; und Weinhold hat eine große Anzahl von Briefen herausgegeben, welche die Beziehungen des Philosophen zu seiner Familie in interessanter Weise beleuchten [1]). Weitere Briefe, die sich unter den Papieren seiner Bekannten fanden, wurden zusammen mit diesen herausgegeben. So kam der höchst interessante Briefwechsel zwischen Fichte und v. Schön als Anhang zu des letzteren autobiographischen Fragmenten zum Abdruck [2]); und die Goethe-Jahrbücher haben einige Briefe Fichtes an Goethe veröffentlicht [3]). Manche finden sich, wo man sie am wenigsten vermuten würde. So bringt das allgemeine Handbuch der Freimaurerei in einer Anmerkung zum Artikel über Fichte eine lange und sehr merkwürdige Korrespondenz zwischen Fichte und Feßler, welche von der praktischen Frage mancher in die Freimaurerei einzuführenden Neuerungen ausgehend, sich zu wichtigen politischen, geschichtlichen und philosophischen Betrachtungen erhebt. Dieser Briefwechsel, der sich in den ersten Auflagen des genannten Handbuchs befindet, wurde aber in der dritten, das heißt in der letzten und verbreitetsten, weggelassen! [4])

Es wäre daher schon ein verdienstliches Werk, alle diese verstreuten und teilweise schwer erreichbaren Briefe in einem einzigen gut geordneten Band zu vereinigen. Es ist aber auch mit Bestimmtheit anzunehmen, daß, wenn durch die Ankündigung eines solchen Unternehmens von geeigneter Seite weitere Untersuchungen angeregt würden, andere noch unveröffentlichte und vielleicht in Vergessen-

1) Achtundvierzig Briefe von J. G. Fichte und seinen Verwandten, hrsg. von Moritz Weinhold, Leipzig 1862.

2) Aus den Papieren des Ministers und Burggrafen von Marienburg Theodor von Schön, 1. T., Halle 1875, Anlagen.

3) Bd. XV.

4) Allgemeines Handbuch der Freimaurerei, 2. A., Leipzig, Brockhaus, 1863, I, S. 341—348; und vgl. 3. A., Leipzig, Hesse, 1900, I, S. 283—4. Auf diese wichtige Quelle hat zuerst Medicus aufmerksam gemacht. S. seine Einleitung in Fichtes Werke, I., S. CXLII. Anm. 2.

heit geratene Briefe zum Vorschein kämen. Ohnehin tauchen hin und wieder neue Briefe Fichtes auf, und einzelne davon wurden in den Kantstudien abgedruckt[1]; für andere noch unveröffentlichte hat man bestimmte Angaben[2], und vor einiger Zeit brachte ein Leipziger Antiquar die Autographen dreier unveröffentlichter Fichtebriefe zum Verkauf!

Zweifellos wären auch die noch lebenden Nachkommen Fichtes gerne bereit, diesbezügliche Nachforschungen zu erleichtern, und die Veröffentlichung vieler Briefe zu gestatten, deren Abdruck zu unterlassen man früher für gut befunden hat. Jetzt wo uns ein Jahrhundert von jener Zeit trennt, ist jede Rücksichtnahme auf dritte Personen überflüssig; und was Fichte selbst anbelangt, bemerkte auch sein Sohn sehr richtig: »Fichtes Leben bedarf keiner Verschleierung oder Beschönigung; je treuer das Bild, je tiefer die Kenntnis, desto mehr wird man ihn ehren und lieben«[3]. Eigentlich handelte J. H. Fichte nicht immer diesem Prinzip gemäß, was jedoch in der Zeit und den Verhältnissen eine gewisse Entschuldigung finden mag. Jetzt aber sollte dieses Prinzip in seiner ganzen Tragweite zur Anwendung kommen: Fichtes Gestalt ist zu groß und zu edel, um Befürchtungen dieser Art gelten zu lassen; und man hat nunmehr das Recht, seine Geschichte vollständig schreiben zu können.

So wäre wohl zu hoffen, daß die an und für sich lohnende Vereinigung der schon veröffentlichten Briefe zu einer Bereicherung des Materials führen, und infolgedessen einen wertvollen Beitrag zur Fichte-Forschung bedeuten würde.

Das Ordnen des Materials könnte keine große Schwierigkeit bieten. Selbstverständlich wären die Briefe in chronologischer Folge zu bringen, wobei ein einfaches Register die Einteilung nach den Empfängern ersetzen könnte. Der jüngst von der preußischen Akademie herausgegebene Briefwechsel Kants könnte dafür vorbildlich sein. Außer den Briefen Fichtes müßten natürlich auch die an ihn gerichteten gesammelt werden, und man sollte auch nicht unterlassen alle auffindbaren Briefe seiner Frau in die Sammlung

---

1) Kantstudien, II (1897), V (1900), VI (1901).

2) Neumann, Goethe und Fichte, J. D. 1904, S. 37, wo von unveröffentlichten Fichtebriefen im Archiv zu Weimar die Rede ist; und Misch und Nohl, Das Handschriftenmaterial zur Geschichte der nachkantischen Philosophie in den deutschen und österreichischen Bibliotheken in Kantstudien, XVII, S. 113, wo auch viele Fichtebriefe angegeben sind, ohne aber zwischen veröffentlichten und unveröffentlichten zu unterscheiden.

3) Fichtes Leben, Vorrede. S. VII.

aufzunehmen. Fichte ist der einzige unter den großen Philosophen, der eine Frau besessen hat; eine Frau im wahrsten und höchsten Sinne des Wortes, und die edle Persönlichkeit Johanna Rahns ist so innig mit der Fichtes verwachsen, daß man die eine nicht begreifen kann ohne auch die andere zu kennen. Man könnte diese Briefe seiner Frau vielleicht in einem Anhang, zusammen mit anderen besonders auf ihn bezüglichen, bringen.

Eine kurze mit chronologischer Tafel versehene biographische Einleitung würde für die Orientierung des Lesers genügen.

* * *

Eine in diesen Umrissen gehaltene Ausgabe von Fichtes Briefwechsel wäre also ein unschwer auszuführendes, nicht allzuviel Zeit erforderndes Werk; und während sie für den Fachmann einen wesentlichen Nutzen bedeuten würde, möchte sie überhaupt allen tieferen Naturen ein wahres pabulum animae bieten. Ihr buchhändlerischer Erfolg wäre auch gesichert, da ein solches Buch nicht ungelesen bleiben würde.

Ist es nun möglich, daß zu einer Zeit wo der Fichtesche Gedanke wieder aufzuleben beginnt, und wo man so sehr vorgibt, sein Andenken zu ehren, niemand eine solche Arbeit vornehmen will? Ist es möglich daß zu der Zeit, wo Deutschland die Jahrhundertfeier seiner Wiedergeburt begeht, sich niemand findet, der dem deutschen Volke ein solches Vermächtnis dieses größten unter den Verfechtern und Urhebern derselben zugänglich macht?

Die Veranstaltung einer guten Ausgabe der Fichtebriefe ist eine Ehrenpflicht der Deutschen gegen das Andenken dieses Großen. Es ist schon merkwürdig, daß ein Ausländer daran erinnern muß: sie werden hoffentlich nicht warten, bis Ausländer auch deren Erfüllung übernehmen!

(Deutsch von Martha Ravà.)

Notizen.

Rudolf Eucken: Grundlinien einer neuen Lebensanschauung. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage. Verlag von Veit u. Co. Leipzig 1913.

In den beiden früher besprochenen Werken Euckens »Der Sinn und Wert des Lebens« und »Leben und Erkennen« zeigte uns der Verfasser, wie in den verflossenen Zeiten der Mensch die Frage nach der Erkenntnis des eigenen Wesens und nach dem Sinn des Lebens gestellt, wie er diese Fragen in verschiedener Richtung zu lösen versuchte. Wir sahen, daß keine dieser Lösungen den Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts mehr befriedigen kann und sehnenden Herzens taten wir ahnend und fordernd einige Schritte vorwärts. Wir wollten die Kluft überbrücken, die, seit bald einem halben Jahrtausend, uns infolge der Entwicklung der modernen Wissenschaften, von dem Zusammenhange mit dem Weltganzen trennt und wir vermochten es nicht. Wohl sahen wir, wie durch ein Beisichselbstsein des Denkens der Mensch als freie Persönlichkeit das Universum umschließt, aber wir erhielten keine Antwort aus ihm. Eine Welt unabhängigen Geisteslebens mußten wir fordern, aber wir betraten sie nicht. Wie anders sind dagegen die Grundlinien des vorliegenden Werkes! Eine Darstellung und Kritik der alten und neuen Lebensordnungen bildet auch hier den einleitenden Teil; Folgerungen und Forderungen, die sich auf das Gesamtbild der Kultur, wie auf ihre einzelnen Teile erstrecken, schließen das Werk ab. Im Hauptteile stellt sich der Verfasser die Aufgabe, das Bestehen einer vom Menschen völlig unabhängigen Welt des Geisteslebens aufzuzeigen. Denkend tritt der Mensch der Natur gegenüber und umschließt sie hierdurch mit der Form seines inneren Lebens. Damit stellt sich als notwendige Folge dem Erkennenden ein in sich ruhendes Reich der Wahrheit entgegen. Und nicht minder läßt sich das Menschenleben selbst, das eine Verflechtung von Freiheit und Notwendigkeit, wie auch die Weltgeschichte, deren Verlauf sich als Zusammenstoß einer inneren Notwendigkeit mit einer vorgefundenen Lage darstellt, als Erscheinung eines in sich beschlossenen und selbständigen Geisteslebens erkennen. Indem wir so die Wirklichkeit bei uns selbst ergreifen und uns selbst von einem überlegenen Weltleben ergriffen fühlen, legen wir den Grund einer neuen Metaphysik, die festverankert in unserem innersten Erleben ruht. Nicht aus uns

selbst steigen wir zu einem überlegenen Geistesleben empor, sondern dieses teilt sich uns im Erlebnis mit. Indem wir festhalten an einem inneren Ganzen des Lebensprozesses, wachsen wir in der Erkenntnis unserer selbst, und auch Mitmenschen und Umwelt hören auf uns fremd zu sein. So steigen wir aus innerer Vereinzelung zum Leben des Ganzen empor und wir werden uns bewußt, daß auch unser Handeln mit dem Weltlaufe verflochten. Unser Schaffen, das als echtes Leben ein Selbstleben ist, bedeutet eine Weiterbildung unseres Wesens. — Ueberblickt man die Geschichte des menschlichen Denkens, so heben sich aus dem gewaltigen Strome zwei mächtige Säulen, Plato und Kant. Vorwärtsblickend scheint es, als ob eine der wichtigsten Aufgaben, welche die Philosophie in ihrer Arbeit an der Lösung des Welt- und Menschheitsproblemes zu leisten hat, in einer Synthese dessen, was den eigentlichen Wert des Lebenswerkes dieser Geistesheroen ausmacht, bestehe. Im vorliegenden Werke versucht Eucken diesen Weg zu beschreiten; und hierin scheint uns der eigentliche Wert dieser »Grundlinien« zu liegen. Dr. P.

S o k r a t e s. S e i n W e r k u n d s e i n e g e s c h i c h t l i c h e S t e l l u n g v o n H e i n r i c h M a i e r. Tübingen 1913. Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Sokrates ist nicht nur eine historische Gestalt, deren Bedeutung sich mit ihrer Leistung für die Kultur erschöpft, sein Leben hat für uns einen Eigenwert, dessen Sinn über seine Leistung für Philosophie und sittliches Leben hinausführt. Nicht nur sein Leisten, sondern auch vor allem sein Leben gehört dem Ueberhistorischen an. Seine Gestalt wird bei uns bleiben bis an der Welt Ende.

Das bedeutsame Werk Heinrich Maiers sieht die Kulturleistung des Sokrates nicht sowohl in seiner Leistung für die Philosophie, denn die Natur des Begriffes hat erst Plato entdeckt, sondern in dem sittlichen Evangelium, das er der Menschheit gebracht hat. Die Autonomie der sittlichen Vernunft hat schon Sokrates verkündet, das ist eine Grundthese dieses Buches, und zwar reiner und schöner wie Kant es später getan.

Wenn wir nun auch mit dieser Introjektion kantischer Ideen in die schlichte Ethik des Sokrates nicht einverstanden sind, da die Freiheitslehre Kants dem Wertbewußtsein des Griechentumes, wie wir es verstehen, zu sehr entgegensetzt ist, so enthält das Buch doch genug des Wichtigen und Neuen über Sokrates und seine Zeit, um gern bei ihm zu verweilen. Besonders interessant ist für mich der Versuch des Verfassers, die Lehre des Sokrates durch den Schluß von der Wirkung auf die Ursache aus den Lehren der sokratischen Schulen zu rekonstruieren. Die Bedeutung der Alkibiadesrede für das Leben und die Lehre des Sokrates unterliegt nach seiner Darstellung keinem Zweifel mehr, wie überhaupt die Wertabschätzung der Quellen großen Beifall verdient, abgesehen vielleicht von der gar zu geringen Einschätzung der Quellenzeugnisse des Aristoteles. R. M.

Der Begriff des Geistes bei Dilthey von Arthur Stein. Bern. Akademische Buchhandlung von Max Drechsel 1913.

Die philosophische Bedeutung dieses Buches, das so viel Sinn und Verständnis für den großen Verstehenden, den Künstler unter den Geschichtsphilosophen erweist, ist nicht zum wenigsten darin zu suchen, daß Arthur Stein als erster die Philosophie Diltheys systematisch orientiert hat. Gehen wir von dem Gegensatz einer subjektivierenden und objektivierenden Auffassung der Wirklichkeit aus, so ist für Dilthey wie für Kant und die Romantiker der Ausgangspunkt das Subjekt. Er teilt mit ihnen den subjektivistischen Zug und tritt dadurch in ausdrücklichen Gegensatz zu der objektivierenden Auffassung des Historikers. Dieser erhebt niemals die Frage, »wie es möglich sei, daß ihn die Aktion des Verstehens vom subjektiven zum objektivierten Geist hinüberführe«. Er faßt sein Leben von vornherein als historisches Leben auf, ohne es den anderen Lebensgestaltungen gegenüber irgendwie auszuzeichnen.

Die philosophische Auffassung wählt das Ich zum Ausgangspunkt der Wirklichkeitserkenntnis und setzt den ursprünglichen Gegensatz von Form und Inhalt. Das hat Dilthey mit Kant und den Romantikern gemeinsam. Während aber für den transzendentalen Standpunkt das Ich über alles zeitlich bedingte Geschehen weit hinausragt, als das Sinngebende und Wertverleihende, als Inbegriff transzendentaler Bedingungen, ist das Ich im Geiste der Lehre Diltheys gleichbedeutend mit dem Lebenszusammenhang des Verstehenden und ordnet sich ein als Glied in das gestaltenreiche Leben des allgemeinen Kulturprozesses. Während der transzendentale Standpunkt die absolute Armut und Nichtigkeit des Inhaltes betont als das ungeordnete und ungestaltete Chaos des Wirklichen und das reiche und mächtige Ich zum Herrscher der Welt bestellt, gelangt Dilthey zu der Ueberzeugung, daß das historische Geschehen nur gedeutet werden kann aus der Funktion des Verstehens, deren Sinn nicht nur ein Geben, sondern auch ein Empfangen einschließt.

Während die Philosophie Kants als letzten Begründungszusammenhang der Wirklichkeit und des Lebens ein Reich transzendentaler Formen aufweist, sind für Dilthey die Formen der Erkenntnis nur ein Sonderausdruck sinnvoll wirkender Lebenskräfte. Nach Kant sind die Formen Quelle der Lebenskräfte, nach Dilthey die Lebenskräfte Quelle der Formen, die Romantiker vermochten zwischen beiden nicht deutlich zu unterscheiden. Die Erkenntnisform wurde ihnen unmittelbar zur Lebenskraft. In der Betonung des ganzen verstehenden Menschen auch mit Rücksicht auf das Erkenntnisproblem, in der konkreten Auffassung des Erkenntnisprozesses, in der Vermischung der transzendentalen und genetischen Fragestellung berühren sich Dilthey und die Romantiker. Sehnsucht nach Objektivität ist bei ihm zu bemerken, wie sie dem jungen Schelling eigentüm-

lich war, als er aus dem Umkreis logischer Formen hinausbegehrte in das freie Feld objektiver Wissenschaft. Dennoch bleibt die Methode Diltheys, deren letztes Wort die Dynamik des Erlebens ist und für die die kritische Geltungsfrage ihren Sinn verliert, von dem Verfahren der historischen Forschung deutlich geschieden. Denn der Historiker fragt: »was ist gegeben?«, nicht aber: »was kann gegeben sein?« Niemals fragt er, wie es möglich sei, daß jene historische Welt der Kultur, die er versteht und liebt, aus dem eigenen Lebenszusammenhange sich entwickeln konnte, wie diese Welt des objektiven Geistes, die so mächtig auf ihn zurückwirkt, doch auch gleichzeitig der Ausdruck seines innersten Lebens, die Geburt seiner eigenen Geistesform ist. Das ist die eigentümliche Fragestellung Diltheys, die zwischen Transzendentalphilosophie und objektiver Geschichtsforschung die Mitte hält bzw. von beiden gleichweit entfernt ist.

R. M.

In Moskau erscheint unter der Redaktion von Herrn Herschenson eine neue und vollständige Ausgabe der Werke Tschaadaeffs, eines eigentümlichen russischen Religionsphilosophen aus den 30er und 40er Jahren des XIX. Jahrhunderts. Freund von Alexander Herzen und A. J. Turgenieff (im Kapitel XXX der »Erinnerungen« des ersteren kann der deutsche Leser eine glänzende Charakteristik Tschaadaeffs finden) stand Tschaadaeff unter dem Einfluß der deutschen Romantik, vor allem Schellings, mit dem er persönlich bekannt war. Er bildete eine eigenartige Geschichtsphilosophie aus, die im schroffen Gegensatz stand zu der der Panslavisten. Das ganze Unheil Rußlands, meinte er, entstammt der griechischen Kirche, der Trennung von der allumfassenden Allheit des Westens. In der Kirchenvereinigung, in der Wiederbekehrung zum Katholizismus sah er für das russische Volk den einzigen Rettungsweg. — Wir drucken hier einen bisher ganz unbekannt gebliebenen Brief Schellings an Tschaadaeff aus dem Jahre 1833 ab. Dieser Brief war die Antwort auf einen französischen Brief Tschaadaeffs an Schelling. Die Korrespondenz verlief unter Vermittlung von A. J. Turgenieff, dem bekannten politischen Schriftsteller, Onkel des berühmten Jwan Turgenieff. Die Handschrift wird in dem Turgenieffschen Archiv in der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften unter d. N. 2694 aufbewahrt. (In der oben genannten Ausgabe werden beide Briefe unter d. N. 44, S. 167—170 und 382—383 abgedruckt.)

Schelling an Tschaadaeff:

Monsieur

Au moment de finir un travail commencé depuis longtemps en silence et dont le resultat est un nouveau monde intellectuel, jusqu'ici inaccessible à la philosophie, il nous est doux d'apprendre, que d'autres personnes sont sur le même chemin avec nous, qu'elles nous entendent, qu'elles nous comprennent d'avance, et que ce ne fut pas l'esprit pauvre et chétif de l'individu, mais l'esprit général du temps qui nous a inspiré et voulu se faire jour en nous et par nous.

Ich sehe soeben aus dem Briefe meines Freundes, des Herrn von Turgenieff, dessen Freundschaft ich zu den größten Vorteilen rechne, welche

ich meinen Bemühungen verdanke, daß Sie, verehrter Herr, einen deutschen Brief von mir wünschen. Da ich aber meine Freude über Ihr Entgegenkommen schon in Obigem ausgedrückt habe, so will ich, um Ihnen eine Idee von meinem gegenwärtigen Standpunkt zu geben, nur bemerken, daß ich den früheren Weg nicht eigentlich verlassen, sondern nur fortgesetzt, auch die früheren Mittel nicht aufgegeben, sondern nur höher zu benutzen gesucht, überhaupt das früher Gewonnene nicht verworfen, sondern zu steigern und zu übertreffen gestrebt habe.

Die Philosophie der Offenbarung, von welcher unser vortrefflicher Freund Ihnen geschrieben, ist nicht der Name meiner ganzen Philosophie, sondern nur deren letzter Teil.

Das System selbst unterscheidet sich von allen früheren nur dadurch, daß es eine Philosophie enthält, welche dorthin wirklich gelangen kann, ohne daß der Philosophie oder dem Christentum Gewalt geschehe.

Hoc opus hic labor erat.

Ich habe mich also so nahe als möglich an den frühern Weg gehalten und die einfachsten Mittel gesucht, und indem ich den bisherigen Rationalismus (nicht der Theologie, sondern der Philosophie selbst) zu überwinden suchte, von der anderen Seite ebenso sehr mich gehütet, in Sentimentalität, Schwärmerei oder in eine Mystik zu verfallen, welche die Vernunft verwirft.

Ich habe mich außerdem gehütet Resultate oder Sätze bekannt zu machen, die den Menschen unmittelbar gleichsam ans Herz gehen, und daher schnell und leicht ihre Aufmerksamkeit und Theilnahme gewinnen; ich habe verschmäht, materiell zu wirken, eh' ich der vollkommnen formellen Begründung gewiß war, denn es ist mir nicht um subjektive, individuelle und augenblickliche, sondern um eine allgemeine und bleibende Ueberzeugung zu tun, um einen Gewinn auf immer, und den eine veränderte allgemeine Stimmung nicht der Welt eben so leicht entreißt, als die gegenwärtige ihr denselben erwünscht macht.

Leben Sie wohl, verehrter Herr, lassen Sie mich Ihrer Theilnahme ferner gewiß bleiben, wie ich Sie bitte, der meinigen fortwährend versichert zu sein.

München, 21. Sept 1833. Schelling.

[Внизу:] a Monsieur, Mr Chadayeff à Moscou.